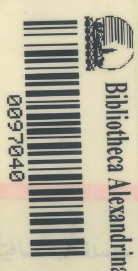


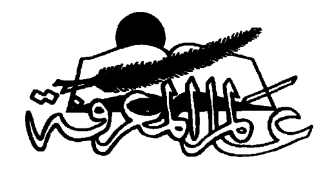
١٦٤

بلاغة الخطاب وعلم النص

تأليف:
د. صلاح فضل



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

بلاغة الخطاب وعلم النص

تأليف:
د. صلاح فضل

١٦٤ - صفر ١٤١٣ هـ ، اغسطس / آب ١٩٩٢ م

المراسلات:
توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
فاكس: ٢٨٧٣٦٩٤ ص.ب ٢٣٩٩٦ - الصفاة / الكويت 13100

بلاغة الخطاب
وعلم النص

المحتــوى

رقم الصفحة

تقديم

يرود هـذا البحث أفقـا جديدا أخـذت تستشرفه في الآونـة الاخيرة، مجموعـة من العلماء العرب الطليعيين في المشرق والمغرب، ومهـدت له الاسلوبية بصفـة خاصة . وهو ينحو الى تقديم بلاغة الخطاب في إطـارها المعرفي الجديد، فيلقاها وهي تتشكل عبر عمليـات تحول كبرى، تنتقل فيهـا بـالتـدريج، أعـداد متـزايـدة من العلـوم الانسانية، عن طريق الضبط المنهجي، والتراكم العلمي، والتوالد عبر التخصص، إلى منطقة البحث «الامبيريقي» التجـريبي . . بحيث لم يعد كثير منهـا ينتمي إلى ما يسمى «بعلوم الـروح» التي لا تقبل الاختبار والتحليل والتقادم، بل أخـذ يدخل في مجال «النظرية» بالمفهوم العلمي، ذات الفروض والعناصر المحددة. ويتميز بقابليته للتطبيق، وصمـوده للتجـريب؛ وخضوعـه للتعـديل المستمـر في ضوء الانجـازات المنهجية الأصيلة. وربما كان انتشار الـدعوة لتشكيل جمعيات علم الأدب التجريبي في كثير من البلدان الأوربيـة في هذه التسعينيات، بمبادرة من الجمعيـة الألمانية التي تكونت عـام ١٩٩٠ مؤشرا ذا دلالة واضحة على بـداية هذه الموجة الجديـدة من غزو العلوم البحتة لمجال بحث الظواهر الأدبية، واتخاذ علم «البيولوجيا» أو الحياة نموذجا مصاحبـا لها. وتجاوز المراحل الأيديـولوجية المثـالية، في إدراك آليـات إنتاج الأدب، وخضوعه لقوانين التواصل الاجتماعي، على المستوى التوليدي والجمالي المحدد.

على أن المنطلق الجوهري الـذي تتأسس عليه بلاغـة الخطاب، وما أسفـرت عنه من تبلور علـم النص، هو التمييز الـواضح بين محورين يعتبر الفصل المنهجي بينهما من أبرز إنجازات الفكر العلمي الحديث؛ خاصة في منظـومة العلوم الانسانية، بعد أن استقـر في المجمـوعـة الطبيعيـة منـذ فترة طـويلـة. وهما المحـور التـاريخي (Di-achronique) الذي يعني بتطور الظواهر وصيرورة أوضاعها في فترات زمنية متعاقبة، ويهتم بمشكلات النشأة والتحـول، وعوامل النمو والتدهـور. والمحور الآنى (Syn-chronique) الـوصفي الـذي يركـز في تحليلـه لظواهـر على جملـة عـلاقاتها وأبنيتهـا المتراكبة، وانتظامها في نسق ديناميكي، قبل أن يقوم بدمج المحورين وتحليل الظواهر

وظيفيا. بيد أن هذا المحور الآني هو الـذي يسمح لنا بتحليل الأبنية المدروسة مفترضا ولو بطـريقة معمليـة ثباتها في لحظـة محددة حتى يتمكن من الكشف عن مستـويـاتها ومعامـلاتها الثابتة والمتغيرة، ويبرز السياقـات التي تنتجها وطريقة تكيفهـا معها من منظور علمي صحيـح. وهنا يتم التمييز الحاسـم بين العلم وتاريخه، فتاريـخ علوم الطب والطبيعـة، واللغـة والنفس مثـلا يختلف بـالضرورة عن الصـورة الأخيرة التي انتهت إليها هذه العلوم في أوضاعها المعـاصرة، بعد أن أحرزت منجزاتها الملموسة في تاريخ البشرية والالمام بهذا التاريخ له أهمية معرفية خاصة لإدراك تطور العلوم، لكنه لا يمكن أن يغني شيئا لمن يـريد أن يقف على جملة حقـائقها الراهنـة. ومن اللافت للنظـر، أن مـرتكـزنـا في دراسة علـوم اللغـة والأدب يكـاد يقتصر على هـذا الجانب التاريخي البحت، بل يتجاوز ذلك إلى تصور غـريب لتاريخ متجمد متكلس، ينكر على اللغة تطورها وحيويتها وحقهـا في التجدد المبدع، ويقف ليترصد ظواهر الأدب الجديدة لادانتها وخنقها. وإذا كـانت البلاغة ـ بحكم بنيتها التقنية ــ أقرب منظومة العلوم الانسـانية القـديمة لتحقيق قدر من التماسك المنهجي، فـان بحوثنـا عنها لا تكاد تتجـاوز تاريخها ومنطق عصرهـا. بل كثيرا ما تقع أسيرة لوهـم كبير، يعـد جزءا من الوهم الأعظم في علاقتنا بالتراث عامـة؛ إذ نرى في بعض تجلياتها الفائقة الصورة الكاملة لأقصى ما يمكن أن تصل إليه المعرفة العلمية بظواهر اللغة والأدب. وذلك ناجم عن ضعف وعينا بحركية الأنساق المعـرفية، وتراتب العلوم الإنسانية، وعوامل التوليد الاجتماعي الفاعلة في مسيرتها. بـالاضافة إلى التراكم الخصب للمادة الإبداعية ذاتها في العصر الحديث، مما يـؤدي بالضرورة إلى تغير نظمها وقوانينهـا. من هنا فإن باب تحول الأنساق المعرفية الذي أقدمه بين يدى هذا البحث يعد مهادا لازما للإطار العلمي الذي تنبثق منه بلاغة النص الجديدة.

وتستقى كلمة خطاب (Discours) الداخلة في بنية هذه البلاغة، مشروعيتها من طبيعة تصور المادة التي تعالجها والسياق الـذي تندرج فيه. لأن الخطاب البلاغي في ذاته يتجـه إلى أن يكتسب طبيعة كليـة شاملـة، تتجاوز الصبغة الجزئيـة التي غلبت عليه، عنـدما كان يقف عند حـدود الكلمة والحالة المفـردة، ويحاول تحليلها بشكل

مبتسر لا ينطلق من منظور شامل. إنه يتجه اليوم ليصبح طريقة في التناول التقني، ومنهجا للتحليل العلمي، دون الاعتماد على مصادرات مسبقة، ومعايير دائمة، تستمد صلابتها من البنية الأيديولوجية المغلقة. بل يقدم مجرد فروض قابلة للاختبار، خاضعة للتعديل، منفتحا على معطيات التطور العلمي، مما يجعله هيكلا متناميا، لا يقوم في فراغ مثالي، بل هو خطاب على خطاب، أي أنه كاشف عن الخطاب الإبداعي الموازي له والممتد معه، وبقدر ما يتولد في هذا الخطاب الإبداعي من أنساق جمالية وإنسانية جديدة، وما تسفر عنه علوم الإنسان من معرفة بعالمه الداخلي والخارجي، فإن الخطاب البلاغي لا مناص له من أن يسبح فوقها ويقتنص أشكالها. الأدب خطاب نصي كلي، وليس وحدات جزئية مشتتة كما تصوره الأقدمون فلم يستطيعوا التعرف الحيوي على خواصه الحقيقية، ومن ثم فإن غطاءه البحثي لابد أن يستوفي شروط الخطاب العلمي حتى يتسم بكفاءة احتوائه وقدرة تمثله. مما يجعله يكف في المقام الأول عن إصدار أحكام القيمة ليضع مكانها أحكام الواقع وقوانينه المتغيرة.

وإذا كان التجديد المبدع في الخطاب الأدبي لا يتجلى في الوحدات الصغرى وإنما في الأبنية الكلية النصية، فإن هذا الخطاب البلاغي يندرج بدوره في منظومة معرفية تدعوه إلى أن يستثمر الخطابات العلمية المجاورة، فهذا هو سياقه المنتج لآلياته فالتقدم الذي أحرزته علوم اللغة والنفس ونظريات الجمال والشعرية الألسنية والتقنيات الأسلوبية يصب في بؤرة الخطاب البلاغي الجديد، ويشكل مقولاته بطريقة توصف بأنها «عبر تخصصية» (Inter-disciplinaire) إذا كانت هذه العلوم وغيرها تدرس النصوص، فثمة جوانب متعددة هي التي تؤلف موضوع الدرس في مختلف الميادين. وعندئذ تتجلى ضرورة دراسة النصوص بصورة مشتركة، وذلك بتحليل الخصائص العامة التي تتصف بها النصوص، والاستعمالات اللغوية فيها. وما أن يتم هذا التحليل حتى يصير بوسعنا أن نتفحص عن كثب النقاط التي يمكن أن تتباين فيها النصوص من حيث البنية والوظيفة. إن هذه المقاربة للنصوص ذات

الطابع الأعم والمتعـدد الميادين هى التي ينادي بها علم النص، كما يقول مـؤسسوه، ويرون أنه بالنظر إلى طبيعة موضوعـه فهو يتجاوز إطار الدراسات الأدبية، ومع ذلك فإنه يندرج الآن في هـذا الإطار إلى جانب علوم اللغة والأدب، وإن كـان ميدانه أعم منهما.

ولما كان علم الأدب لا يهتم سوى بالنصوص الأدبية، وعلم النص يتكىء بصفة خاصة على مجال اللسانيـات، بدراسة الملفوظات اللغويـة بكليتها والأشكال والأبنية المختصة بها، والتي لا يمكن وصفها بواسطة القواعـد اللغوية، من هذه الزاوية فإن علم النص يقترب من الميـدان الذي كـان مخصصا للبـلاغة، بحيث يـرى العلماء أنه الممثل الحديث لها (وإذا كانت «التداولية» (Pragmatique) هى أحدث فروع العلوم اللغـويـة، وهى التي تعنى بتحليل عمليـات الكـلام والكتـابـة، ووصف وظـائف الأقوال اللغوية وخصائصها خـلال إجراءات التواصل بشكل عام) مما يجعلها ذات صبغة تنفيذيـة عملية، فإن اندماج الخطاب البـلاغي الجديد في علم النص يتيح له تشكيل منظـومـة من الإجراءات المنهجيـة القـابلة للتطبيـق على المستوى التـداولي. بحيث يتكـون لدينا جهـاز معرفي وبـلاغي مبسط، نستطيع أن نختبر بـه النصوص المدروسـة، ونقيس خصائصهـا ووظائفهـا بشكل يخضع دائما للتعـديل والتطويـر، بفضل مكتسبات المعارف العلميـة التخصصية. ومع أن كثيرا من الجوانب التقنية في تحليل الخطـاب الأدبي والكشف عن فعـاليـاتـه وجماليـاتـه تتأبى على هـذا التبسيط الأولي، وترفض التحول إلى لغـة كمية، فإن حصرها ومقاربتها بمفـاهيم أكثر نضجا وتركيبا، وأشد تلاؤما مع طبيعتها يظـل مهمة عاجلة لتحديث الفكر اللغوي والأدبي في عالمنا المعاصر.

دكتور صلاح فضل

١ ـ تحول الأنساق المعرفية

- تمهيد
- نظرية اللغة
- علم النفس
- علم الجمال
- الشعرية

تمهيد

يرتبط مفهوم النسق المعرفي في الفكر الحديث بالبحوث التي قدمتها دراسة الأطر الاجتماعية للمعرفة، وما انتهت إليه من تصورات تكشف عن تغير أشكال المعرفة وعلاقاتها عبر العصور المختلفة. وتأسيس هذا المفهوم في بحث الظواهر الأدبية والبلاغية ضروري لمتابعة التحولات التي تفرض على الباحث المعاصر اتخاذ موقف منهجي صحيح في التعامل مع المادة التي يتقدم لدرسها، ومعرفة علاقاتها ببقية وحدات المنظومة التي تستمد منها مقولاتها.

وقد تبين أن الأنواع المعرفية تتراتب وفقا للأنماط الاجتماعية في منظومة هرمية. وفي هذا الهرم المتغير من عصر إلى آخر يخترق النوع أو الأنواع المسيطرة جميع الأنواع الأخرى ويخضعها لرؤيته وتوجيهه. ومثال ذلك أن المعرفة الفلسفية والإدراكية للعالم الخارجي كانت تحتل المرتبة الأولى في اليونان القديمة وتخترق الأنواع المعرفية الأخرى التابعة لها من منطلق ورياضة وطبيعة وطب وغيرها. كما يفترض أن ذلك هو وضع المعرفة العلمية في ظل نظام الرأسمالية الحرة، حيث أخذت تلك المعرفة تحتل المقام الأول في المجتمعات الديموقراطية في العصر الحديث؛ فأصبحت الأولوية فيها للعلوم الطبيعية الدقيقة وما يترتب عليها من تقنيات متفوقة.

و قد أخذ ارتقاء المعرفة العلمية إلى المرتبة الأولى يتأكد بعدة طرق، وصار من المسلم به أن التقنية ليست سوى تطبيق عملي لنظريات العلوم، بحيث يمكن القول إن الفلسفة قد تركت سيادتها الأولى في النظام المعرفي للمجتمع الديموقراطي الحر، وتقبلت دون مقاومة فعلية ارتقاء المعرفة العلمية إلى ذروة الهرم، تليها المعرفة التقنية في المرتبة الثانية، ففي ظل ازدهار استعمال الآلات، مع التقدم المتحقق في تنظيم العمل، وفي الابتكارات الجديدة وثورة المعلومات تصبح المعرفة التقنية أبرز مظاهر التوظيف الاجتماعي للمعرفة العلمية (٢١ ـ ٢٤٣)★ .

★ يشير الرقم الأول إلى المصدر حسب الترتيب الوارد في ثبت المصادر الأخير.
ويشير الرقم الثاني إلى الصفحة ومايليها.

ويقتضي مفهوم التراتب بين الأنواع المعرفية أن تصبح الفلسفة ذاتها منتظمة في الهرم العلمي وخاضعة له، مما يجعل مبحث المعرفة مضطرا لأن يرتبط بفلسفة مفتوحة، تتلقى دروسها من العلم، ولا تأتي إليه بأحكامها وإرشاداتها وإسقاطاتها. فتحاول في هذا الوضع الجديد أن تتعقب خطواته كي تكوّن وعيا بالعقلية العلمية، تلك العقلية التي تعمل من أجل اكتشاف المجهول. إنها فلسفة مرتبطة بالعلم متنبهة لعثراته وعقباته، تحاول التعرف على مراحل التقدم التي تخطوها الفروع المختلفة.

يقول «باشلار» (G.Bachelard) في كتابه عن الروح العلمية الجديدة: سيغدو الفكر العلمي آجلا أو عاجلا هو الموضوع الرئيسي في الجدال الفلسفي، وسيقودنا إلى أن نستبدل بالمذاهب الميتافيزيقية التي تقوم على الحدس والمباشرة مذاهب استدلالية تصحح تصحيحا موضوعيا. وهكذا ستكف الفلسفة عن أن تكون عائقا من العوائق التي تقف حجر عثرة في سبيل تقدم المعارف العلمية كي تصبح فلسفة ديناميكية. وحينئذ لن تعود نظرية المعرفة إلى استغلال العلم وإيقافه وحصره، بل ستكون مهمتها هى البحث عن الوسائل اللازمة لمتابعته وملاحقته. ولو تعقبنا العلم في حركته لظهر لنا أن للعقل طابعا حركيا ديناميكيا بعتباره أداة إجرائية تتغير بتغير الواقع الذي نتعامل معه، وحينئذ سنصبح في صف العقلانية العاملة كلما تتبعنا العلم في جهوده، سعيا وراء الدقة التجريبية والتركيب النظري (٧ ـ ٢٣).

على أن الإطار الحديث لبلاغة الخطاب لا يقع في منطقة فلسفة العلوم، وإن كان ينبثق من تصور مقارب لها، بل يدور في فلك علوم الاتصال التي تخضع بدورها لمنطق استدلالي علمي، وتتبع إجراءاته المنهجية والتجريبية، وتسفر عن نتائج يمكن لها أن تصب في فلسفة العلوم الحديثة. وتمضي بلاغة الخطاب ــ تأسيسا على هذا التصور ـ في سياق كوكبة من العلوم التي سنعرض لها على التوالي، وحسبنا أن نشير منذ الآن إلى أن مجموعة الخصائص التي تنظم الخطاب الأدبي لا تنتمي كلها إلى مجال اللغة، فالقواعد العرفية وشروط تأويل الدلالة والإشارة السيميولوجية، والمفاهيم التي تستخدم في معرفة العالم وفي العمل والوظائف النفعية قد اندمجت كلها بسلاسة

في مهمـة تحليل الخطـاب الأدبي. لكن الأمر لا يبـدو على هـذا القدر مـن الوضـوح والبداهة بالنسبة لمجموعة من القواعد العرفية وشروط التأويل التي تتضمنها نظريات البلاغة والسرد إذ أن المقولات والوحدات والمستـويات الداخلة فيها تختلف عن تلك التي تستخدم في النحو والـدلالة والتحليل التداولي للغات الطبيعية ممـا يفرض تمييزا واضحا بين عناصر هذه الشبكة من المنظومة العلمية. ولعل أهم الدراسات المشتركة بين العلوم المختلفـة المتصلة بالخطـاب هي الدراسـات النفسية اللغويـة والاجتماعية اللغوية، وهي تجرى لـوضع الأسس التجريبية والنظريـة لتحليل الخطاب، وتتصل بتحديد طبيعة العمليات المعرفية المستخدمة في إنتاج الخطاب وفهمه وتخزينه وإعادة إنتاجه. بـالاضافة للقواعد العـرفية العامة. وهـذه الإجراءات تتطلب استراتيجيات للفهم ذات طبيعـة احتمالية، يتم خـلالها تكويـن الفروض التي تتعلق بـالمشار إليـه والروابط ومظاهر التماسك المتمثلة في الأبنية الكبرى للنصوص. وهنا تصبح القضايا المتصلـة بالاختيـار والتركيب والتجريـد للمعلـومات الماثلـة في الخطاب ذات أهميـة مناسبة. وكذلك قضايا تكوين المعارف والعلوم وتحولاتها.

وقد دار جزء كبير من البحـوث الاجتماعية اللغوية حول خـواص الأبنية الصرفية الصوتية والـدلالية، مما جعل عمليات الانكماش الـدلالي والتداولي التي تلاحظ على الخطاب بارزة، وترك في الظـل ارتباطها الوثيق باختلاف السيـاقات الاجتماعية، هذا عـدا الفـروق الأسلـوبيـة المعـروفـة، مثل المعـاجم الخاصـة وأطـوال الجمل ودرجـة تعقيدها. ولازال هنـاك مجال كبير لهذا النوع من البحوث العلمية التجـريبية في اللغة العربية، حيث ينبغي تحليل فوارق المجتمعات في طرق ربط الخطاب والحوار وقواعد تماسكه، وتوزيع البيانات والمعلومات في أبنيته وتركيباته النمطية.

ويـلاحظ الباحثـون في الغرب أن القـدر الأوفـر من الدراسـات الهامة المتعلقـة بالخطـاب قد أجرى خـارج نطاق علم اللغة، خـاصة في علـوم مثل الأنثروبولـوجيا والاجتماع، بالاضافـة للبلاغة الجديدة والشعـرية. وتكون فرع هـام في مباحث علم الإنـاسـة يسمى «إثنوجـرافيـا الكـلام» حيث تـدرس الأنماط المختلفة للخطـابـات المستعملة في الثقافـات العديدة، مثل القص والألغاز واللعـب بالكلمات والسباب

وغيرها من أساليب السرد والأسطورة. أما علم الاجتماع فقد تركزت بحوثه في مجال التحليل المستفيض للحوارات اليومية وقواعد متاليات الجمل وأفعال الحديث ومحتواه المتعلق بالمعتقدات وأنماط السلوك للأفراد في المجتمع، خاصة في إطار تحليل الرسائل في وسائل الاتصال الجماعي. ولازال هذا النوع من البحوث نادرا في الدراسات العربية، وإن كانت بعض المؤسسات الواعية قد أخذت في تنميتها، ولعل أبرز نموذج لها في مصر كان بحث سيد عويس عن رسائل الإمام الشافعي.

ولابد للمشكلات الهامة التي تعرض في هذا الصدد من أن تحل بمساعدة النتائج التي يتم التوصل إليها من المقاربات المعرفية للخطاب؛ إذ يتحدد عن طريقها نوع الأبنية الدلالية المعبر عنه بالأبنية السطحية، كما نعرف من خلالها الأبنية الأسلوبية المخزونة في الذاكرة والمؤثرة في المعرفة والمعتقدات.

وتأتي أخيرا في هذا الإطار المعرفي علوم البلاغة والأسلوب والشعرية الألسنية؛ لأنها تنصب على دراسة خواص الخطاب الفنية والنوعية. وقد ثار بين الباحثين جدل حاد عما إذا كانت الأبنية المحددة التي تصفها هذه العلوم ينبغي أن تدرس باعتبارها «أبنية إضافية» للبنية اللغوية الأساسية للخطاب أم لا، وسيرى القارىء بعض ملامح هذه الإشكالية في الفصول التالية، على أن من المهم الآن أن نشير إلى أن هذه الأبنية هى التي تؤسس الفوارق النوعية لأنماط الخطاب، وهى التي تحدد تأثيرها في عمليات الاتصال، سواء كانت هذه التأثيرات معرفية أو وجدانية.

وينبغي لنظرية الخطاب اللغوية أن تقوم بوظيفتها كأساس ملائم لدراسة الوظائف والأبنية المحددة. فعلى سبيل المثال ينبغي أن ترتبط مقولات السرد ووحداته بشكل واضح الآن بمستوى الدلالة الكبرى للخطاب. وبنفس الطريقة فإن بعض العمليات الأسلوبية الأدبية تتمثل على وجه التحديد في تغيير قواعد وشروط الترابط والتماسك العامة للنص الأدبي. وبهذا المعنى فإن نظرية اللغة الخاصة بالخطاب لا تهدف إلى مجرد البحث اللغوي فيه، وإنما تقوم بوضع الأسس لدراسته من منظور «عبر تخصصي»، بشكل يجعل من الممكن التقدم في إدراج البحوث التحليلية التجريبية للخطاب النصي في البحث العام للغة وعلوم الاتصال (٧٠ ـ ٤٤).

لكننا سنختار من مجموعة العلـوم المواكبة لبلاغة الخطاب وعلم النص تلك التي تمثل في تحولاتها المتغير المناسب ـ بـالمفهوم العلمي ـ الذي أدى إلى اختـلاف منظورها جذريـا عما كانت عليـه من قبل، حتى يصبح بوسعنا أن نـدرجها في نسقهـا المعرفي الجديد. ولن نقف من ملامحها وتفاصيلهـا سوى عند تلك المنعطفات الرئيسية التي تـرسم أهم منحنياتها، خـاصـة في الخريطـة المحدثـة، مما يتصل في الدرجـة الأولى بالظاهرة الأدبية إنتاجا وفهما.



نظرية اللغة :

يتشكل الخطاب النصي من أبنية لغوية ؛ الأمر الذي يقتضي من أية مقاربة علمية له أن تتأسس على اللغة، باعتبارهـا أهم متغير مناسب لطبيعته. ومن ثم فإن نظرية اللغـة، ومـا يعتريها مـن تحولات تقع في ذروة النسق المعـرفي المتصل بـالبلاغـة والأدب. والإطـلالـة المركزة على أبـرز معـالم هـذه التحـولات تعـد مدخـلا مشروعـا للكشف عن مبررات القطيعـة المعرفيـة التي تتجلى آحيـانا في بـلاغة الخطـاب وعلم النص الجديد بالقياس على المراحل السابقـة. ولقد بقى الجواب عن الأسئلة اللغوية ـ طيلة ألفي سنة ـ خاضعا لنظرية أرسطية في جوهرها. تقوم على اعتبار الكلام تعبيرا عن التفكير. وتقبل بطريقـة حدسية مباشرة المفاهيـم الاختبارية الناشئة عـن الكتابة مثل حـرف وكلمـة، ومفهـوم الجملـة المنبثق من صلب المنطق الأرسطي. مما جعل اللغويين يعتمدون على قوانين الفكر المنطقية، كما كـانوا يتصورون أنهم يعرفونها إبان تلك العصور، ليستخرجوا منها قوانين الكلام.

ولقد ارتبطت أسس المعرفة اللغوية خلال القرنين الماضيين بما سادهما من نزعات منهجيـة وجهت مسـار الحركـة العلميـة، وأهمها الـوعي بقـوانين التطـور التـاريخي والبحث عن الاتجاهـات السـائدة في نظام الظـواهـر عبر حـركة التـاريخ. ثم جـاء «سـوسير» (Saussure, F) فأرسى القواعد الأصولية للبـديل الذي سينقض مقولة الزمـانية في سلطتها المطلقـة من الناحيـة المعرفية. وسيظل ذلك البـديل ـ الـذي هو الآنية ـــ ثاويا وراء حلبـة المعارف في تصارعهـا وتكاملها، إلى أن يجر إلى نهجـه سائر العلوم، مما سيـولده من رؤية جديـدة للظواهر، هى الرؤية البنيـوية، من حيث هى المركب الفلسفي الذي تحركه مقوله الآنية . (٨ ـ ١١٠) .

وإذا كان «سوسير» قد وضع التعريف العلمي للوحـدة اللغوية الدالة بالنظر إلى عـلاقاتها، فـإن «بلومفيلـد» (Bloomfield, L) قد اتخذ مـوقفا مضـادا للذهنيـة المنطقية، فـرفض المنطق الأرسطي، ونفي جدوى أي رجوع إلى ما يتصـور أنه يحدث في الـذهن عند التحـدث، ورفض أي اعتماد على الاستبطان في الألسنيـة. وعندمـا وجد اللغـويين يطرحون سؤال: مـا الكلمة؟ ويجيبون عنه بأنها صـورة سمعية تشترك

مع متصـور، فإنـه يعترض قـائلا: ومـا المتصـور؟ وما الصـورة السمعيـة الـذهنيـة؟ فالالسنى، باعتباره ألسنيا ليس غير، ليس مسلحـا من الوجهة المنهجية لحل المسائل التي تطـرحهـا هذه المفـاهيم أمـام الفـلاسفة وعلماء النفس وعلماء وظـائف الجهـاز العصبي. فلماذا نحاول تفسير شيء غامض وهو الكلمـة، بشيء أكثر غموضا وهو الفكرة والذهن؟. وهكـذا يستنتج «بلومفيلد» ـ بطريقة فيـزيائية، أن الألسنى ليس من صالحه أن يدخل في تحليلاته مطلقـا مفاهيم الصورة والفكرة والإحساس والإرادة بشكل مسبق. ثم يعتمـد في حل هـذه الإشكاليـة على وصف الـوحـدات اللغويـة بـاعتبـارهـا أدوات اتصـال. على أسـاس تـوزيعي وظيفي، مستبعـدا كل المفـاهيم الفلسفية المنطقية. (٢٠ ـ ٧٨).

بيد أن العلاقة بين اللغة والمنطق قد اتخذت مسـارا جديدا بعد ملاحقة المتغيرات المنهجية التي طـرأت على كل منهما. ومع أن بعض الفلاسفـة المحدثين يقـول بأنه لم يعد هنـاك مبرر لكي نحتفظ بالتوازي بين المنطق والنحو، فشرعيـة اللغة ليست هى شرعيـة الفكر، ومن العبث أن نقيم بينهما أي نـوع من التطـابق، فإن في ذلك تعميما خطـرا؛ إذ أن الفجوة بين المنطق واللغـة قـد أخذت تتضـاءل منذ فترة غير وجيـزة. بفعل حركة متزاوجة ومتزامنة من كلا الجانبين. فالنحو التحويلي قد حاول في البداية أن يرجع الأشكال النحويـة المتنوعة في الظاهر إلى بنية واحـدة عميقة. وقد تجلى هذا في تحليل المكونات اللغوية الذي قـام به العلماء الأمريكيون. والتحليل البنيوي الذي أجراه الفـرنسيون. كما أمكن تطبيق نفس المنهج على علم الدلالة. ممـا جعل تقارب الأنظمة المنطقية والأشكال السطحية للخطاب اللغوي ممكنا بعد أن كان أمرا ميئوسا منه. وذلك بفضل الأبنية العميقة الكامنة تحت هذه الأشكال السطحية. وخاصة إذا أخذنا في الاعتبار التطورات الهامة التي لحقت بالمنطق ذاته، فالمنطق ـ كما هو معروف ـ مر بمـرحلتين كبيرتين في علاقته باللغـة؛ وتمثلت المرحلة الأولى في المنطق الأرسطي الذي أقام عـلاقة مسبقة ومتوازيـة بين المنطق واللغة؛ مبنية على أسـاس التعريفات ذاتها، فلم يكن المنطق سوى تحليل للفكر القائم على اللغـة. أما المرحلة الثانية التي أسفـرت عن القطيعة الـواضحة بين الجانبين فقـد تمثلت عنـدما بنى كل من «بـول»

(Boole) و «مورجـان» (Morgan) نموذج المنطق كلغة صنـاعية تهدف إلى تفادي وجوه القصور في اللغة الطبيعية، مثل اللبس والـدور وعدم التماسك. لكنهم عندما أقاموا هذا المنطق الجديد فعلـوا ذلك بمنهج رياضي بحت، متجاهلين ما كان يطلق عليـه «المنطق العملي الطبيعي». وهذا مـا حرص المفكـرون اللاحقـون على تفاديـه، وذلك بإقامـة لون من «المنطق التأملي» الذي يعني بكشف قواعـد الفكر الشعوري، كما نرى عند «بياجيه» (Piaget. J) ومدرسته الدلالية. (٤٤ ـ ١١).

فإذا عـدنا إلى نظـرية «سـوسير» في اللغة، بـاعتبارهـا منطلقا لبـلاغة الخطـاب الجديدة، وجدناه يتصورها على أنها نسق من العلامات، غير السببية، كل شيء فيه عـلاقة وتخالف. وهـو يعني بذلك أن أي دال من الـدوال لا يؤدي وظيفتـه بوصفـه صوتا لـه دلالته المباشرة على شيء أو معنى ما. بل بوصفه في جـوهره مختلفا عن غيره من الدوال. ومعنى هذا أن معاني الكلمات تتوقـف على مواقعها في الجمل واختلافها عن غيرها. وهـذا يؤدي إلى طرح الفكرة الشائعـة منذ أرسطو القائلـة بأن لكل كلمة معنى جعلت لـه. وأهم من ذلك فإن هـذه النظريـة هى التي تفسر بـوضوح قـدرة الكلمات، مهما جمدت معاني الألفاظ في المعاجم، على خلق معان جديدة، وهذا هو صلب عملية التـوليد البلاغي. ويـلاحظ «مصطفى صفوان» أن الناقـد الانجليزي الكبير «ريتشاردز» (Richards.I.A.) الذي لم يكن قد قرأ مذكرات «سوسير» أوائل هذا القرن لأنها لم تكن قد نشرت بعد ـ يبدأ كتابه المأثور في «فلسفة البلاغة» بنقد لاذع للرأى القائل بأن كل كلمة تملك معناها الثابت مثلما تملك حروف هجائها. وهو نقد يتضح فيه أن فكرة المعنى الثابت هذه لا تصدق إلا في بعض فروع العلم مثل هندسة «إقليدس». وهو يقترح بدلا منها فكرة «حركة المعنى» بما هى حركة ذات أثر رجعي، لا تتبين بمقتضاها معاني الكلمات إلا بانتهاء الجملة أو المقال.

ولـذا يقترب «ريتشاردز» من بعض أفكـار «سـوسير» الرئيســية التي تجعل من نظريته أساســا لعلــم البلاغـة. ومن ثم فإن الخدمة الجليلة التي تســديها إلينا هـذه النظريـة إنما تقـاس بإجـابتها عـن هذا السـؤال: عـلام يتوقـف ظهور المعـاني الجديدة؟ إذ من البين أن هـذا الظهور ينبنى على طبيعـة العلاقـات بين كل حد من

حدود النسق وغيره من الحدود. وهذه العلاقـات لا تخرج عن نوعين كما هو معروف في الفكر اللغـوي الحديث، الترابط التركيبي والاستبدال . فـالجملة أو الكلام بـوجه عام ربط بين الكلمات من جهة، ومنه تأتي حركـة المعنى، ثم هو ينم من جهة أخرى عن اختيـار كـان يمكن أن يأتي في محل الكلمة المختـارة بكلمـة أخـرى طبقا لمحـور الاستبدال. (١٢ ـ ١٧٠) .

وهنا تجدر الإشارة إلى ما أسـداه «جاكو بسون» (Jakobson) للنظريـة البلاغيـة الحديثة من إنجـازات، حينما بين أن الترابط والاستبدال هما محور اللغـة، وأن العجز عن الكـلام أو الحبسـة بأقسامهـا الكثيرة يمكن أن تنحصر في نمطين : فهى إمـا أن تكون نتيجـة خلل في محور الترابط، أو خلل في محور الاستبدال، وعـزز رأيه في ذلك بالتجارب المعملية، ثـم تعرض لنظرية الأشكال ـ كما سنوضـح في الفصول التالية ـ فبين أنـه يمكن ردها جميعـا إلى قسمين كبيرين حسب وقـوعها إمـا على محور الترابط والتجاور وذلك في حالات الكنايـة والمجاز المرسل، وإما على محور الاستبدال وذلك في حالة الاستعارة. (٥ ـ ٣٣٣) .

كما أن هناك مبدأ آخر من مبادىء «سوسير» اللغوية لازال يمثل الأساس المعرفي لحقول الـدراسات النظـرية والتجـريبية في اللغة والأدب. وهـو الفصل المنهجي بين اللغة والكلام، والتحليل الجدلي للعلاقة القائمة بينهما. وإذا كنا في بحثنا عن «علم الأسلوب» قـد عززنـا ربط مفاهيمه بجـانب الكلام، فإن بـلاغة الخطـاب نتيجة لما يتضح فيهـا من طـابع كلي شـامل، يستمـد مـادتـه من التحليل الفعلي للنصـوص وأشكـال الخطاب المختلفـة، ليرتفع إلى درجـة معينـة من التجـريد، وربما التعقيـد الوصفي لا المعيـاري، تميل إلى مقاربة مفهـوم اللغة عنـد «سوسير» ـ لا عنـد النحاة الأقدمين. وبهذا نفهم ما يقوله اللغوي الألماني الكبير «لوسبرج» (Lausberg) من أن البلاغـة تشير إلى اللغة، وهى الوسيلـة القارة التي يعبر عنهـا الكلام. فاللغـة بدون كلام تصبح ميتـة. والكلام بـدون لغة لا إنساني؛ إذ أن اللغـة والفن والحياة الفـردية والاجتماعيـة تقدم نمـوذجا واضحـا من التعـالق الجدلي بين اللغة والكـلام. (٥٣ ـ ١١).

وعلى هذا فإن بـلاغة الخطاب الجديدة قـد ورثت تصورا عن اللغة، أخـذ يتعّزز ويتأكـد خلال النصف الثـاني من هـذا القرن. وذلـك بتأثير تعاليم «سـوسير» التي تقضي بتجانس الوحدات المميزة لمختلف مستويات التنظيم اللغوي، وارتباطها كلها بعلم واحد هو علم السيميـولوجيا (Semiotique) الذي تنبأ بـه ولم يلبث أن ازدهر بعد ذلك. هذا التوجه الأساسي للتوحد السيميولوجي هو السبب الحاسم على سبيل المثال في شرح طبيعـة الاستعارة، حيث يـلاحظ الباحثـون قرابـة شديـدة بين أنصار المدرسة الأنجلـو ساكسـونية من نـاحية، ونظـرية اللغـة عند الأوروبيين من نـاحية ثانية.

وهي تعتمـــد على محورين : هما وحـــدات الخطـاب أو الجملـــة من جـــانب، ووحدات الكـلام أو الدوال من جانب آخـر . بينما نجد أن علم الدلالة البنيـوي قد شيـد أركانـه بالتـدريج على أسـاس التجانـس أو التشـاكل بين جميع وحدات اللغـة باعتبارها دوالا أو علامات.

وقد تبين من اختبار البلاغـة القديمة والكلاسيكية قيام علاقـة وطيدة بين نظرية الاستعارة استبدالية وهذا المفهوم عن اللغة الذي تحتل فيه الكلمة مركزا أساسيا. هذه الأولوية المطلقة للكلمة لم تكن مـؤسسة على علم صريح للعلامات، وإنما كما أشرنا من قبل على العـلاقـة بين الفكـــرة والكلمـة. وهكـذا فإن التعـارض على مستـوى الاستعارة بين نظريتي الاستبـدال والتفاعل كما سيأتي شرحه فيما بعد يعكـس تعارضا آخر أكثر جوهرية على مستوى الفروض الأساسية لنظرية اللغة. (٦٤ ـ ١٥٦).

والتعريفات التي تقدم اليوم عن اللغة تتأسس على منطلقات وظيفية، وتأخذ في حسابها لغة الحياة بمستـوياتها ا المختلفة باعتبارها ظاهـرة بشرية، ولذلك فإنها ـ كما يقـول الباحثـون ـــ قـد كفت عن أن تكـون ماهيـة مجردة. وكف الفكـر البشري عن اعتبارهـا روحا يتجسد في الكـلام الذي هـو الاستخدام التعبيري لها. فاليـوم لم يعد ممكنـا أن نبحث عن علـة وجـود اللغة أو شرعيـة بقـائهـا في غير الحدث التعبيري. والكلام يعد الإطار الشرعي لحياة الظاهرة اللسانية. (٨ ـ ٣٦).

غير أن تلك الظاهرة، بعـد أن تخضع للمنهج العلمي المحدث، يمكن أن تعود مرة أخرى إلى نوع مغاير من التجريد، يستهدف الشرح والتفسير وكشف الترابطات؛ إذ يعتقد الباحثون أن الوقت قد حـان ليتبنى اللسانيون وعلماء النفس المهتمون باللغة أسلوبـا «جاليليـا» في البحث في اللغة بصفة خـاصة، والذهن بصفـة عامـة. وهذا الأسلوب يمثل تحولا في اهتمام العـالم، من العناية بتغطية المواد والمعطيـات إلى العناية بغور وعمق التفسير. وإفـراز مفهوم دال للغة يصبح مـوضوع بحث عقلي ينمى على أساس تجريدي. فالنجاح الكبير الذي لاقته العلوم الطبيعية الحديثة يرجع إلى متابعة البحث عن المبادىء التفسيريـة التي تنفذ إلى عمق بعض الظواهـر على الأقل. وقد يظن أن هـذاالأسلـوب الـذي نما في العلوم الطبيعيـة لا يمكن نقلـه إلى اللسـانيـات بصفته غير مناسب لدراسة الكائنات البشريـة أو المجتمع. إلا أن أية مقاربة جدية لمعرفة اللغة وأصول هذه المعـرفة وبلوغ مستوى كاف من العمق التفسيري تحتم اتخاذ هذا الأسلـوب. ويعتمد هذا المنهج على ثـلاث آليات؛ هي التجريـد وبناء النماذج ذات الطبيعة الرياضية والتميز بقدر كاف من المرونة المعرفية. (٩ ـ ٥٣).

وقد استحدثـت الدراسات اللغوية فـروعا عديدة تسهـم إلى درجة كبيرة في إثراء تصوراتنـا عن بلاغـة الخطاب، وتمدنـا بأدوات تحليلية وتجريبية تجعـل النتائج التي تنتهي إليها البحوث مستوفيـة للقدر الضروري من الشروط المنهجية. وسنضرب على ذلك مثلا بفرعين مترابطين هما: علم اللغة الاجتماعي والتداولية.

وقد اقترح الباحثون في اجتماعية اللغة منهجا مرنا يتمثل في الخطوات التالية:

أ ـ انتقاء المتحدثين والظروف والمتغيرات اللغوية.

ب ـ جمع النصوص.

جـ ـ التعرف على المتغيرات اللغوية وبدائلها في النصوص.

د ـ الدراسة الاحصائية.

هـ ـ تأويل النتائج.

ولاحظوا أن هـذه المراحل غالبـا ما تتتابع طبقـا للنظام المذكـور، وإن كانت تمضي في بعض الأحيـان على نسق دائري، يتضمن القيـام بـدراسـة استكشـافيـة مصغـرة أو دراستين، وذلك قبل البـدء في الـدراسـة الـرئيسيـة. وفضـلا عن ذلك فليس من الضروري جمع كل النصـوص قبل البـدء في التحليل والتصنيف، كما أنـه ليس من اللازم تحديد كل المتغيرات قبل القيام بالحصر الإحصائي لبعضها. (٣٥ ـ ٢٤٣).

وقد يمكننا اهتداء بهذا النموذج التجريبي في اختبار المتغيرات اللغوية أن نتصور بعض الخطوات التنظيمية في دراسـة بلاغة الخطاب من منظـور تجريبي، لا باختبار متحدثين فعليين، وإنما باختيار عدد من النصوص وإجراء قراءة جدولية عليها طبقا للخطوات التالية:

أ ـ انتقاء النماذج النصية الممثلة للظروف التاريخية والأدبية المتجانسة.

ب ـ التعرف على المتغيرات البلاغية التي يراد اختبارها وبدائلها في النصوص.

جـ ـ التحليل الجدولي بقراءة أفقية ورأسية للنماذج وإحصاء حالاتها.

د ـ تأويل النتائج وربطها بمنظور شامل يفسرها وظيفيا وجماليا.

ويمكن أن تنـدرج هـذه الخطـوات في منظـومـات الإجـراءات المنهجيـة التي سنتعرض لها بالتفصيل عنـد الحديث عن قضية الأشكال البلاغيـة فيما بعد. ولكننا نشير إليهـا الآن فحسب لكي نستكشف الفـروق العلميـة بين المنطلقـات الألسنيـة المحدثة وبين ما درجت عليه البلاغة القديمة، ونتبين بالتالي بعض ملامح ما يسمى الآن بلسانيات النص.

على أن العمليات التنفيـذية اللغويـة تستهدف بشكل عام الإسهـام في التواصل والتفاعل الاجتماعي، وهى لذلك لا تتضمن فحسب صيغـا ذات أشكال ثابتة، بل تقوم بوظائف ديناميكية خلال عمليات وإجراءات تداوليـة محددة. من هذا المنظور فإن كلمة «التنفيـذ اللغوي» تحتمل عدة تـأويلات؛ فمن الممكن أن تشير إلى «شيء محدد» شفوي أو كتابي. ولكن من الممكن كذلك أن تشير إلى «عمل» هو واقعة تنفيذ

أو تحقيق ذلك الشيء. ولتفادي اللبس يطلق بعض الباحثين كلمة «الملفوظ» على الشيء المقول، كما تطلق كلمة «فعل التكلم» على عمليات القول. وتأسيسا على ذلك (فإن التداولية هي الفرع العلمي من مجموعة العلوم اللغوية الذي يختص بتحليل عمليات الكلام بصفة خاصة، ووظائف الأقوال اللغوية وخصائصها خلال إجراءات التواصل بشكل عام.) هذا العلم الذي أخذ ينمو في العقود الثلاثة الأخيرة فحسب ذو طبيعة «عبر تخصصية»، تغذيه جملة من العلوم من أهمها الفلسفة وعلم اللغة والأنثروبولوجيا وعلم النفس والاجتماع) لكن ما يعنينا منه إنما هي التداولية اللغوية لأنها تقربنا من الوصف النحوي للنصوص. وقد كانت التداولية في بداية الأمر إحدى الفروع الثلاثة المكونة للسيميولوجيا وهي العلامات أو الرموز، ودلالاتها، وعمليات توصيلها. فكانت التداولية تعنى بهذا القسم الأخير، إلى جانب النحو الذي يقوم بتحليل العلاقات بين العلامات، وعلم الدلالة الذي يحلل صلة العلامات بالمدلولات والواقع. ولهذا فإن التداولية اهتمت أولا بوصف العلاقة بين العلامات ومن يستخدمونها، ثم لم تلبث أن حلت كلمة «نصوص» محل «علامات». بحيث أصبحت التداولية تعنى بتحليل العلاقة بين النص ومن يستخدمه. وبينما يعنى النحو بتوضيح الشروط المحددة والقواعد التي تضمن «صياغة الأقوال جيدا» وتهتم الدلالة بالشروط التي تجعل هذه الأقوال «مفهومة وقابلة للتفسير» سواء فيما يتصل بالمعنى أو المشار إليه (فإن التداولية هي العلم الذي يعنى بالشروط اللازمة لكي تكون الأقوال اللغوية «مقبولة وناجحة وملائمة» في الموقف التواصلي الذي يتحدث فيه المتكلم.)

وإذا كانت الدلالة تستخدم مفهوما مجردا بالغ الجدوى هو «الواقع» أي العالم الممكن، فان التداولية تستخدم مفهوما تجريديا يدل على الموقف التواصلي هو «السياق» (فالتداولية إذن تعنى بالشروط والقواعد اللازمة للملاءمة بين أفعال القول ومقتضيات المواقف الخاصة به، أي للعلاقة بين النص والسياق.)

ولكي نتبين بطريقة منظمة علاقة النص بالسياق ينبغي لنا أن نعرف بنية السياق كما نتعرف على بنية النص. ومادام السياق إنما هو تجريد للموقف التواصلي فما هي

تلك العناصر التي يتضمنهـا منه؟ والاجابة عن هذا السـؤال يسيرة، لأنه لا يتضمن من الموقف سوى تلك العناصر التي تحدد بشكل منظم :

أ ـ قبول النص أو رفضه.

ب ـ كفاءته أو عجزه .

جـ ـ ملاءمته أو تنافره .

ومن النـاحية اللغـوية فـإن السياق لا يشمل من الموقف إلا تلك العنـاصر التي تحدد بنية النص وتؤدي إلى تفسيره، وبهذا تصبح التداولية العلم الذي يعنى بالعلاقة بين بنيـة النص وعناصر الموقف التـواصلي المرتبطـة به بشكـل منظم، مما يطلق عليـه سيـاق النص. (٧١ ـ ٧٩). ويأتي مفهـوم التـداولية هـذا ليغطي بطـريقة منهجيـة منظمة المسـاحة التي كان يشـار إليها في البـلاغة القديمـة بعبارة «مقتضى الحال»، وهى التي أنتجت المقولة الشهيرة في البـلاغة العربية «لكل مقام مقـال» وإن كنا نعثر على سابقتها الـواضحة في عبارات «شيشيرون» (Ciceron) الروماني الـذي يقول في كتـابـه عن الخطـابـة: «إن الـرجل البليغ يجب أن يقـدم قبل كل شيء البراهين على حكمته، ويتكيف مع مختلف الظروف والشخصيـات. أعتقد بالفعل أنه لا يجب أن يتكلم دائما بنفس الطريقة أمـام الجميع، ولا ضد كل شيء، ولا لصالح أى شيء، عليه إذن لكي يكون بليغا أن يكون جديرا بأن يجعل لكل مقام مقالا لغويا ملائما له» (٧١ ـ ٨٠).

ونخلص من ذلك إلى أن مجمـوعـة التحولات المعـرفيـة والمنهجية التي جـدت في نظريـة اللغة، وأصولها، ومستـوياتها ووظائفها، والفلسفـة العلمية الكامنـة وراءها تمس بشكل مباشر مفهوم الخطاب وطرق تحليله ووظائفه المتعددة بشكل كلي شامل. مما يجعل أيـة مقاربـة علمية لهذا الخطـاب تختلف في محدداتها ونهجها عن المقـاربات البلاغية السابقة. وحتى لو أتفقنـا على استصفاء بعض الجزئيات التقنية من حصيلة البلاغـة القديمة والإبقـاء عليها فلابـد حينئذ من إدراجها في نسق جـديد يستجيب للبنية المعرفية المحدثة في الشرح والتفسير. ويخضع لآليات القياس العلمي المضبوط.

ولعل دخول البحوث اللغـوية في العقد الاخير عصر ما يسمى بالـذكاء الاصطناعي والترجمة الآلية عبر أجهـزة «الكومبيوتر»، وتـراكم المعارف المقارنة عن اللغـات نتيجة لذلك بمنظورهـا البنيوي الوظيفي أن يمثل أحد المنطلقات العلمية الـواعدة في طرق التحليل النصي. الأمر الذي يـدعونا أن نشير بإيجاز لما تم إنجازه في نطـاق علم آخر مسـاعد هـو علم النفس، وذلك للتوقف عنـد دوره كمتغير مناسب في هـذا النسق المعرفي الشامل للبلاغة.

' علم النفس :

إذا كـان علم النـص يتقـاطع مع علم النفس، فإن الكشـف عن نقـاط التماس بينهما والإشـارة السريعة لمنجـزات علم النفس فيما يتعلق بشرحـه لطبيعة العمليـات اللغوية وآليات إنتاجها وتلقيها، كل ذلك يمثل تأسيسا علميا لبحث المتغيرات التي أدت إلى نشـوء البـلاغـة الجديـدة وعلم النـص. ولما كـان علم النفس وليـد العصر الحديث، إذ لا يتعـدى عمره قـرنـا من الزمـان، فإن البـاحثين فيه يهتمـون بتأصيل المبـادىء العلميـة الموجهـة لـه ولعل من المجـدي لنـا استحضـارهـا بإيجاز في هـذا السياق؛ إذ تمثل إطارا عاما للمنهج العلمي الذي يتوخاه علم النص أيضا.

ويلاحظ أن العلم ـ قبل كل شىء ـ هـو مجموعة من الاتجاهات أو المبادىء التي تمنح الأعمال العلميـة صبغتهـا المميـزة، ولعل أهـم هـذه المبـادىء يتمثل في الـدقـة والإحكام، والموضوعية، والاعتماد على التجـريب الامبيريقي، والحتمية، والاقتصاد في الجهـد، وعـدم الجزم بأبـدية النتـائج. ويمكن وصف هـذه المبـادىء بإيجاز على النحو التالي:

ـ الدقة والإحكام : يحاول علماء النفس بطـرق متعددة أن يكونوا مدققين، حيث أنهم يقومـون أولا بالتحديـد الواضح لما يعتزمـون الشروع في دراسته، ويحاولون ثـانيا وضع نتائجهم في صورة رقمية بدلا من الاعتماد على الانطباعات الشخصية.

ـ الموضوعية : لعلماء النفس نزعاتهم المتميزة، شأنهم شأن جميع الناس، إلا أنهم يحاولون منع تحيـزاتهم الخاصة من التأثير على بحـوثهم، وفي بعض الحالات يستعين

علماء السلوك ببعض المساعدين لإجراء البحث الفعلي، وهؤلاء المساعدون لا يعرفون الفروض التي يتم اختبارها، مما يجعلهم يتخذون موقف الحياد إزاء موضوع الدراسة.

ـ التجريبية الإمبيريقية: يعتقد علماء النفس ــ مثل باقي العلماء ــ أن الملاحظة المباشرة قد تكون من أفضل مصادر المعلومات؛ إذ يعد التأمل الاستبطاني في حد ذاته دليلا غير مناسب. ولابد أن تكون البيانات المؤكدة مستمدة من دراسات تجريبية لباحث يعتد باختباراته.

ــ الحتمية: يطلق هذا المصطلح على الاعتقاد بأن كل الأحداث لها أسبابها الطبيعية، فيعتقد علماء النفس أن هناك عددا ضخما من العوامل المحددة لسلوك الأفراد. وبعض هذه العوامل داخلي، مثل الإمكانات الوراثية والدوافع والانفعالات والأفكار. والبعض الآخر خارجي، مثل ضغوط الآخرين والظروف المحيطة بالأفراد. وإذا كان السلوك محتوما بأسباب طبيعية فإنه بالضرورة يمكن تفسيره حالما أمكن التعرف عليها.

ـ الاقتصاد في الجهد: يحاول كثير من علماء النفس أن يتصفوا بالاقتصاد أو حتى الشح في المجهود، باتباع سياسة مقننة للتفسيرات، حيث تفضل التفسيرات البسيطة المباشرة للحقائق الملاحظة. وتلك التفسيرات يجب اختبارها أولا. وتفضل التفسيرات المعقدة على البسيطة إذا ثبت أن هذه الأخيرة غير مناسبة.

ــ عدم الجزم بصحة النتائج: يحاول علماء النفس أن يكونوا متفتحي الذهن متقبلين للنقد، ومستعدين لإعادة تقويم نتائجهم التي يتصورون صحتها لو ظهر دليل جديد يبرر ذلك، أي أنهم لا يعتبرونها نهائية ولا قاطعة، بل موقوتة بالمرحلة البحثية التي وصل إليها العلم بالظاهرة في حينها، ومن ثم فهي دائما قابلة للتعديل والتطوير والتنمية في ضوء المستجدات البحثية. (٢٧ ـ ٦٠).

وأحسب أن هذا البرنامج المنهجي على بساطته يزود الباحث في البلاغة والأسلوبية والنقد النصي بمؤشرات هامة، لأن الظاهرة الأدبية لن تكون أشد تعقيدا

ولا خصوبة ولا خصوصية من العالم الداخلي للنفس الإنسانية التي تبدعها وتتلقاها. ومراعاة هذه المبادىء كفيل بتنظيم العمل البحثي وتأسيسه على هيكل متنام ومتطور، يعترف بالانطباع ويقوم بتحييده، ويعتمد على سلامة الفروض النظرية وصحة الإجراءات التجريبية، ويحاول ترجمة الخواص الكيفية لأرقام كمية باستخدام الإحصاءات والاختبارات الميدانية، ومراعاة الاقتصاد في الجهد بإبعاد التفسيرات الأيديولوجية المتعسفة، ثم الاعتراف المتواضع في نهاية الأمر بالطابع الموقوت للنتائج التي يصل إليها البحث، والبناء المتراكم على عمل الآخرين.

على أن الخطوات التي استطاع فيها علم النفس أن يسهم بشكل مباشر في تنمية البحوث اللغوية والبلاغية هى تلك التي أخذ يحلل فيها آليات التلقي والتذكر، وتكوين الأخيلة بالمعطيات الحسية، وطرق اكتساب اللغة وتمثلها معرفيا، وذلك باستخدام المعلومات الدقيقة عن مستويات الوعي، وطبيعة الأبنية اللغوية الماثلة في اللاشعور، واكتشاف قوانين التداعي، وأدوات الترميز والنقل والتكثيف، ودلالات الخطأ، و عوامل الكبت بمستوياتها المختلفة، وكل ما يتصل بحياة اللغة لدى الإنسان في المجتمع، مما يلقى أضواء غامرة على مشكلات إنتاج الخطاب الأدبي وعلاقته بالمبدع، وموقف المتلقي في إعادة إنتاجه. ويكفي أن نتصور ميادين علم النفس المرتبطة بشكل وثيق بقضايا اللغة والإبداع كي ندرك أن التطور الذي لحق بها في هذا القرن الأخير قد غير مفاهيم الإنسان عن نفسه وعمقها ونظمها، وأدرجها في نسق معرفي متماسك وديناميكي في الآن ذاته، مما يجعل من اللازم للبحث العلمي في الخطاب النصي أن يفيد من نتائج البحوث في هذه الفروع نعدد أبرزها:

- علم نفس الإبداع وإجراءاته التجريبية.
- علم نفس اللغة التوليدي والرمزي والمعرفي.
- علم النفس الفسيولوجي وقوانين الذاكرة والتلقي.
- الذكاء الاصطناعي ومعالجة النصوص آليا.

وحسبنا في هذا السياق أن نشير بتركيز إلى بعض النقـاط الجوهرية التي تمثل فيها إسهام علم النفس في إضاءة نظريات إنتاج الخطاب.

ويعتقد الباحثـون أن الإضافة الحقيقية التي قـدمها مؤسس هذا العلـم «فرويد» (Freud. S.) لنظـريات الـرمز والبـلاغة بصفـة عامـة، لا تكمن في وصفه لكيفيـة تكـوين الأحـلام، ولا شرحـه لتقنيـة النكتة البـلاغيـة التي سنعـرض لها فيما بعـد، فأصـالتـه في هـذا المجال تقتصر على تنظيـم التفاصيل؛ إذ يعيـد اكتشـاف الفـروق البلاغية ويقـوم بتطبيقها منهجيا على مجالات جديـدة، ولكن إبداعه الحقيقي يتجلى في مجال التفسير والتأويل: فهـو يميز في واقع الأمر بين تقنيتين في التـأويل إحداهما رمزية، الأخـرى تعتمد على التداعي، وعلى حسب عبارته: «إنها تقنية مـركبة تعتمد من بعض الجوانب على تـداعيات الشخص، وتكتمـل من الجانب الآخر بـالتأويل المعزز بمعرفة المفسر للنظام الرمـزي». ولم يكن وصف هذه التقنية الخاصة بالتداعي ولا تحديدها قد حاوله أحد من قبل «فرويد». فالتقنيـة الرمزية ـ وهي ثانوية ـ تتمثل في استخدام قـائمة معترف بها منذ البدايـة على طريقة «مفتـاح الأحلام» لكي تترجم الصور الماثلة في التفكير الباطن صورة فصـورة. وهذه التقنية ينبغي تطبيقها على جزء واحد من الحلم، هو الـذي يتكون من رموز بالمعنى المحـدد للكلمة. والملمح المميز للرمز عند «فرويـد» هو أن معناه لا يتغير. فالرموز عالمية. «وبين الـرموز المستخدمة هكذا كثير منهـا يتضمن دائما نفس المعنى. . ونحن لا نعطي لهذه العـلاقة الـدائمة بين العنصر الموجود في الحلم وترجمته اسم الرمزية؛ إذ أن هذا العنصر ذاته إنما هو رمز للفكـر اللاشعـوري في الحلم». وهذا التثبيت للمعنى لا يستبعـد مع ذلك إمكانيـة تعـدده. «فعن طريق المقـارنة مع بقيـة العنـاصر في الحلم يمكن أن نعزو إليـه معنى ثـابتا ليس من الضروري أن يكـون وحيـدا. والفـارق بين رمزيـة «فـرويد» ومفـاتيح الأحلام الشعبية ـ التي يسميها تفسير الأحـلام ـ لا يكمن في الصياغة المنطقية، وإنما في المصدر الـذي نلجأ إليه لاكتشـاف المعنى الكامن. «ففـي التأويل الرمـزي يقوم المؤول باختيـار مفتاح الترميـز. بينما نجد أنـه في حالات التعميـة أو الأقنعة اللغـوية تكون هـذه المفاتيح معروفة بشكل عـام، وتبدو كلها على أنها من العادات الـدائمة

للغة. «فالجمل اللغوية هي التي تكشف لنا عن هذه التعادلات العالمية، كما تفعل ذلك أيضا الأساطير والحكايات الشعبية والاستخدامات الأخرى.

وإذا كان الملمح المميز للرموز، وبالتالي لتقنية التأويل الرمزي، هو معناها الدائم والعالمي، فإننا نتوقع أن تكون تقنية التداعي تعتمد من جانبها على الخاصية الفردية. والفرد المشار إليه هنا ليس المؤول بطبيعة الحال، وإنما المنتج للحلم. يقول «فرويد» في هذا الصدد: «إن التقنية التي سأعرضها تختلف عما هو معروف منذ القدم بشيء جوهري، هو أنها تحيل عملية التأويل إلى الشخص الذي يحلم ذاته. فهي تأخذ في اعتبارها ما توحي به عناصر الحلم، لا إلى المفسر، وإنما إلى الحالم». وتتمثل هذه التقنية في سؤال الشخص عقب انتهائه من حكاية حلمه حتى يقول كل ما تثيره عناصر الحلم لديه. والتداعيات التي تتم عن هذا الطريق هي التي تعد تأويل الحلم «ندعو الشخص أن يوجه عنايته نحو العناصر المختلفة لمضمون الحلم، وأن ينقل لنا ما تثيره فيه هذه الأجزاء من تداعيات.. نسأل الشخص ماذا حمله على أن يحلم بهذا الحلم، ونأخذ في اعتبارنا إجابته الأولى على أنها شرح». ويتضمن هذا التأويل للحلم قبل كل شيء جزءا من التفكير الباطن. أما الجزء الآخر فتكشف عنه معرفة الرموز كما يتضمن في المقام الثاني مجموعة من التطورات والتحولات والعلاقات التي تربط بين التفكير الباطن والمضمون الظاهر. وهذه التداعيات التي يقوم بها الشخص والمتصلة بلحظة خاصة من حياته ليست لها بطبيعة الحال أية صبغة عالمية، ولكن التقنية التي تسفر عنها هي التي تتسم بهذه الصبغة. (٦٩ ـ ٣٨١).

ويمكن أن نستخلص من ذلك أن مبدأ التداعي النفسي قد يشرح عمليات التحليل البلاغي، على أساس أن نظرية تغيير الدلالة قد عثرت على سند جديد لها في ملمح وصفي، يتمثل في أن نغزو إلى كل معنى وإلى كل اسم «حقول تداعياته» التي تسمح بعملية الانزلاق والاستبدال، على مستوى الأسماء وعلى مستوى المعاني، وعلى كلا المستويين معا. ولأن هذه الاستبدالات الناجمة عن التداعي تتسم بالتجاور أو بالتشابه فهناك إذن أربع إمكانات يرصدها الباحثون: تداعيات تجاورية وتشابهية على مستوى الاسم، وتداعيات تجاورية وتشابهية على مستوى المعنى. وهاتان

الحالتان الأخيرتان هما اللتان تحددان الكناية والاستعارة كما سيتضح فيما بعد.

على أن أدوات الشرح النفسي في داخل النظرية الدلالية لا ينبغي أن تفاجئنا، ففي صلب تقاليد «سوسير» نفسه لا يمثل هذا التداخل عائقا يعتد به. لأن كلا من الدال والمدلول لهما طبيعة نفسية باعتبارهما صورة سمعية وأخرى ذهنية. ولا يجد «جاكوبسون» بعد خمسين عاما أية صعوبة في هذا التبادل بين الدلالة وعلم النفس؛ إذ يقوم تمييزه بين العمليات الاستعارية والكنائية ــ كما أشرنا من قبل ــ على أساس الفرق الذي أقامه «سوسير» بين التشابه والتجاور. ومن هنا فإن الميكانيزم النفسي هو الذي يهيمن على التغيرات الدلالية كما تتمثل في التداعي. على أن توسط هذا التداعي النفسي بين الدلالة والبلاغة يستحق الاهتمام؛ إذ أن الجدوى التي تنجم عن هذه العملية إيجابية إلى حد كبير، مهما كانت التحفظات التي يمكن أن تثار ضدها.
أولا: يمتد هكذا جسر وثيق بين النشاط الفردي للكلام والخاصية الجماعية للغة، فحقول التداعي تتيح الفرصة لبناء هذا الجسر؛ فهي تنتمي إلى اللغة، وتمثل الخاصية الكامنة فيها باعتبارها كنزا لغويا كما يقول «سوسير». وفي الوقت ذاته تحدد فضاء يلعب فيه النشاط الفردي دورا تعبيرا. وسواء كان الأمر يتعلق بملء فجوة حقيقية، أو تفادي كلمة محرمة، أو لإطلاق العنان للعواطف المحتدمة، أو لإشباع حاجة تعبيرية فإن حقول التداعي هي التي تقدم المادة الأولية للتجديد.

وثانيا: لأن العمليات النفسية التي يثيرها التداعي هي التي تسمح لنا بأن نضم التصنيف للشرح؛ أي أن نقرن مبدأ تنظيم وتسمية الأنواع بمبدأ شرح العمليات الدلالية وبيان وظائفها. (٦٤ ـ ١٧٩).

ولما كانت بقية الإنجازات الأساسية لمدارس علم النفس التحليلي معروفة ومستثمرة في مجالات الأدب والنقد منذ فترة ليست قصيرة، فإننا نؤثر أن نتوقف قليلا عند فرع آخر أحدث منها يصب مباشرة في المجال المعرفي للبلاغة والنصوص وهو علم النفس الفسيولوجي؛ إذ يتولى علماء هذا الفرع دراسة الأسس الحيوية للإحساس والإدراك، والتعلم والذاكرة واللغة، والدوافع والانفعالات والسلوك غير العادي. على أساس أن الإنسان مكون من بلايين الخلايا، كل واحدة أو مجموعة منها تختص

بأداء دور معين، والجهاز العصبي ـ خاصة المخ ـ هـو الذي يوجه وينسق عمل هذه الخلايـا، بحيث يتمكن من الـرؤيـة والسمع والتفكير والكـلام والتـذكـر والسلـوك بطريقة فعـالة. وأي خلل يصيب الجهاز العصبي في بعض مناطقـه من شأنه تعطيل إحدى هـذ القدرات، مع الترابـط الوثيق بينها، ويهمنـا أن نتوقف مـن مجالات هذا الفرع عندما يتصل بأنواع الذاكرة، وطرق إنتاج وفهم أنماط الخطاب المختلفة.

فقد ثبت أن الحواس تتعرض لكميات هائلـة من المعلومات؛ ولنفرض أنك راقد على سريرك تقـرأ، فعيناك تستقبلان معلـومات بصرية من الكلمات المكتـوبة، ومن غطاء السريـر، ومن جدار الحجرة، ومن الأشجـار التي تبدو خلال النافـذة أيضا. وتدخل إلى أذنيك معلـومات سمعيـة، مثل محادثة تجرى بعيـدا، أو أصوات تنبعث من جهـاز تسجيل، كما يسجل جلـدك درجـة الحرارة والضغط والألم، فقـد تكـون الحجـرة حارة وإحـدى السـاقين تضغط على الأخرى. ورغم أن الفـرد لا يعير ذلك انتباها إلا أن المعلومات التي تتلقاها الحواس تدخل إلى ما يسمى «مخزن الإحساس». وتدل الأبحاث الحديثة على أن موقع الذاكرة الحسية في الجسم قد يكون شبكة العين، وقد توجد مخازن أخـرى في أعضاء الحس المقابلة. وعند ممارسـة أية خبرة حسية يبقى لـدينا انطبـاع من منظـر أو صـوت أو شعور لجزء يسير من الثـانيـة، ويطلق علماء النفس على هذا الانطبـاع الرقيق «الذاكـرة الحسية». وهـذا الخيال العابـر لخبرة ما، والذي يدوم لحظة واحدة، مفيد جدا لحياتنـا اليومية، فالذاكرة الحسية البصرية، أو الذاكرة الأيقونيـة كما تسمى أحيانا، تجعل أمامنا دائما صورا نـاعمة سلسة عن طريق ملء الفراغات البصريـة. ومع أن علماء النفس قد تنبهوا إلى قدرات الـذاكرة الحسية البصريـة والسمعيـة منذ فترة طـويلـة، إلا أنـه ابتداء من منتصف هـذا القـرن شرع بعضهم في إجراء سلسلة مـن التجارب التي أضافت كمية جيدة مـن المعلومات عن الذاكرة الأيقـونية. ثم انتهى إلى شرح مصير هذه المعلومـات، فوجد أنها لا تلبث أن تتضـاءل وتختفي في جزء من الثـانية. وإن كـان يمكن حفظهـا مؤقتـا على الأقل إذا انتبه المشاهد إليها، أو حاول فهم معنـاها. فهذا الانتباه يؤدي بها إلى الانتقال آليا إلى ما يسمى بمخـزن المدى القصير. ويطلق على هذا الانتقال «الاسترجاع من الـذاكرة

الحسية». وتـدل الأبحاث على أنـه إذا عرضت صورة جـديدة قبل أن تتـآكل الصور القديمة فإن الصـورة الحديثة تنطبع فوق القديمة وهذه تختفي بـدورها. كما أجريت التجـارب على مدى قـدرات الأفـراد في تخزين المواد البصريـة كصـور في مستويـات مختلفـة، وتبين أنهم يخزنون الصـور الـواضحة بطـريقة مختلفـة، وبسهـولة أكثـر من اختزانهم للكلمات في الـذاكرة طويلـة المدى. (٢٧ ـ ٣٤٠) ويسهل علينـا أن نربط ذلك بما يلاحظ عامة من نزوع لغة الأدب والشعر لتكوين الصور البصرية التي تفوق ــ فيما يبدو ــ الصـورة السمعيـة والحسية الأخـرى التي يقل الاحتفـاظ بها، ومن ثم يضعف تأثيرها.

ومع ذلك فإن الأبحاث المعمليـة تثبت أن المادة الشفويـة اللغوية يتمثلهـا الفرد بمعناها وليس بـالنطق أو الشكل؛ فعندما تقرأ صحيفة مثـلا فالغالـب أنك تلخص الكلمات إلى أفكـار وتحتفظ بهذه الأفكـــار. والقليل من النـاس يتـذكـــرون حـروف الكلمات أو نصها، كما لو كانوا قـد صوروها أو سجلوا أصواتها. وفي بعض الحالات يصبح من السهل التمثل السماعي للأصوات مثل الأغاني والموسيقى، كما يمكن تمثل الـروائح عطريـا، مما يـدل على أن هناك مـرونـة في استقبال المعلـومات وتخزينهـا في مستويات الذاكرة القصيرة والطويلة المدى.

ولا ينبغي أن نغفل الإضافات الهامة التي أسدتها مدرسة «الجشطالت Gestalt» إلى نظريات الإدراك الحسي من قبل؛ فقد أدت إلى إدماج مقولات الشكل أو البنية في تأويل العالم المادي. كما في تأويل العالم الذهني، وذلك بمـراعاة العلاقة الجدلية بين الكل والأجـزاء، مع أولـويـة الكل في الإدراك. وأهميـة العلاقـات بين الأجـزاء. كما بحثت ارتبـــاط الشكل بـالعمق، ممـــا أبـرز قـــوانين الحجم والبســاطـــة والانتظـام والاختلاف، وحددت معايير العناصر المكونة للأشكال، ومن أهمها القرب والمشابهة والتسلسل وطريقة رسوخ الشكل، مما يمكن أن يفيدنا جديا في دراسة آليات تكوين الصور اللغوية في الشعر وطرق تلقيهـا. وإذا كان علم النفس قد انتهى في بحوثه إلى هذا التمييـز الواضح بين الـذاكرة القصيرة المدى والبعيـدة المدى فإنه مـازالت هناك بحـوث تجرى على الذاكـرة الدلاليـة وعلاقتهـا بـالنوعين السـابقين؛ إذ أن الذاكـرة

الطويلـة مثلا يمكن أن تختزن معلومـات من «الأبنية الظاهريـة أو السطحية»، مثل نص شفوي نطقـه شخص ما، أو نغمـة أو كلمة من إحدى الأغنيـات، أو أسلوب الحديث أو الكتـابـة المميز لشخـص ما. وعلى العكس من ذلـك بوسعنـا أن نتـوقع احتفـاظ الذاكـرة القصيرة ببعض البيـانات الـدلاليـة على الأقل خلال مـدى زمني قصير، ممـا يجعلهـا في متناولنـا لفترة يسيرة كي نفهم بها بعض الجمل أو المتـاليـات النصية. من هنا فإن الباحثين قد شرعوا في التمييز الأدق بين نوعيات الذاكرة وأدرجوا فيها نوعا ثالثا هو الذاكـرة الثانوية. والخاصية المميزة لهذا النوع تكمن في أنها تسجل بصفة خـاصة مجمـوعة من الملامح الموقعيـة للمعلومات؛ مثل أين تـم تلقيها وكيف ومتى وبأي شكل فهمنـاهـا. ولهذا فإننـا لن نتذكـر بصفـة عـامة مثـلا أن الـرئيس السادات قد قتل في استعراض عسكري فحسب، بل سوف نتذكر أيضا كيف ومتى علمنا بـذلك. ومعنى هذا أن الـذاكرة الثانـوية تحتفظ لنـا بالأحـداث المحددة التي دخلت مجال خبرتنا ومعـايشتنا لهذه الوقائع العـامة. وبوسعنا أن نتـوقع أهمية تحليل عناصر هذه الذاكرة الثانوية في تكوين التفاصيل والصور الأدبية واستثارتها كتجارب حيوية لدى المتلقي حتى تقوم بوظيفة دالة في الإطار الكلي للإدراك ونقل الخبرة بطرق جمالية معقدة.

على أن فهم المتاليات اللغوية، والجمل النصية المركبة، يقتضي عددا من الملامح البـارزة. ويأتي في مقدمتهـا طبقا لآراء علماء النص المحـدثين أن عمليات التكـوين تتجه بصفـة خاصة إلى الجانب الدلالي؛ أي أن المتحـدث يريد أن يسجل في ذاكـرته قبل كل شيء المعلـومات المتصلـة بالمضون المأخـوذ من الجمل والمتاليـات؛ لا تلك المعلومـات الصوتيـة أو الصرفية أو المعجميـة أو النحويـة. وإن كانـت هذه الأخيرة بطبيعة الحال أدوات يتم عن طريقهـا تكوين البيانات الـدلالية والتعبير عنها. ومن السهل أن ندلل على ذلك بأن نطلب من بعض الأشخـاص الذين تجرى عليهم هذه التجارب أن يقـوموا بعد لحظـات أو دقائق بتكرار الجمـل التي سمعوها أو قـرأوها. وبهذه الطريقة نبرهن على أنه بعـد مضي قليل من الوقت لايصبح من الممكن الإعادة الحرفية للجمل أو المتاليات النصية المعقدة. وإن كان يمكننا فحسب أن نعيد إنتاج

مضمون بعض أجزائها على الأقل بعبارات متشابهة .

ويؤكد العلماء أن أهم عامل يحدد الكفاءة النسبية للذاكرة الدلالية هو «بنية المعلومات» . فهناك قاعدة عامة تدل على أن الاحتفاظ بأجزاء من المعلومات المشتتة ، وبالتالي إمكانية إعادة إنتاجها ، مثل الكلمات أو الجمل المبعثرة ، أصعب بكثير من الاحتفاظ بالمعلومات المنظمة بنيويا عن طريق النحو والدلالة . (٧١ ـ ١٨٢) .

ويمكن أن نستخلص من ذلك أن النصوص التي تتميز بأنماط معقدة من الأبنية البارزة مثل الأدب عموما ، والشعر بصفة خاصة هى القابلة للاستمرار، لأنها تفرض نفسها على الذاكرة ، وكلما كان هذا الطابع البنيوي واضحا في النص كان ذلك أدعى لحفظه واسترجاعه . ويكفي أن نضرب مثلا في هذا الصدد بما يسمى باستراتيجيات حيل الذاكرة ، وارتباطها بما هو معروف عن طبيعة الشعر العربي والدور الذي يؤديه النظم وأنماط التوازي فيه .

وقد استخدم خبراء الذاكرة هذه الحيل الفكرية منذ زمن طويل نسبيا ، لكنهم شرعوا منذ عهد قريب في تقييمها معمليا ، ودلت الأبحاث على أن هذه الحيل تقوي الذاكرة فعلا . ولا ننسى أن «بارت Barthes.R. » كان يطلق على البلاغة «فن تقوية الذاكرة» . وهناك أنواع كثيرة من حيل الذاكرة نشير إلى أبرزها وأكثرها تعلقا بالأدب :ـ
القافية : هناك نوع من الصيغ المقفاة ينظم المادة المراد تعلمها بربطها بنوع من اللحن أو الكلمات المقفاة ، وحيث أن الخطأ يفسد اللحن أو يلغي القافية فإن يبدو واضحا ويدعو إلى التدارك ، ما يجعل تكرار مثل هذه العبارات وسيلة لحفظها ، وقد استغلت الأمثال هذه الخاصية إلى درجة كبيرة ، وكذلك المنظومات العلمية .

ـ التصور: إذا تخيلت صورة للسيدة «بطة» أو للآنسة «حمامة» على أساس ربطها بالشكل المادي لها فإن هذا يسهل بطبيعة الحال تذكر أسمها ، كما يمكن تذكر موقع جزيرة صقلية لمدة أطول إذا تخيلت «حذاء» إيطاليا وموقع الصخرة فيها . وقد دلت الأبحاث على أن استقبال المعلومات الشفوية بصريا ، وهو ما تفعله هذه الحيل التخييلية ، يجعل المادة سهلة التذكر عنها في حالة التكرار والإعادة . فإذا ما جمعت

بين التصور والتكرار ـ وهذا ما يقوم به الشعر ـ فإن ذلك يعطي نتائج أفضل في دوام المادة المتذكرة لاعتماده على نوعين من مخازن الذاكرة الشفوية والبصرية.

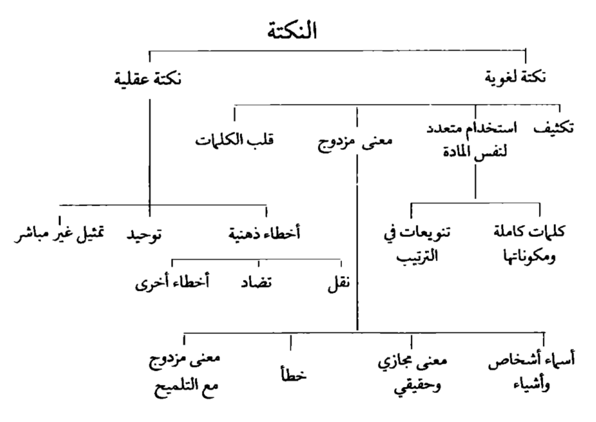
ــ إعـادة التشفير (Codification) : إذا حولت بعض المعلومات الشفوية الغامضة إلى كلمات ذات معنى فإن قدرتك على الاحتفاظ بها تزداد كثيرا، وذلك مثل أن تأخذ الحرف الأول من بضعة كلمات، وتصنع من مجموع هذه الحروف كلمة واحدة، فإن ذلك يسهل عليك حفظ المادة المشتتة. (٢٧ ــ ٣٦٤). ويمكن أن نربط ذلك بما شهدته البلاغة العربية في عصورها الأخيرة من العناية بالحيل اللفظية البديعية.

وإذا كانت هذه المعلومات معروفة بالخبرة المباشرة من قبل، فإن إخضاعها للتحليل التجريبي، وقياس نسبة فعالياتها، وتوافقها أو تخالفها مع عناصر أخرى مؤثرة في النسيج اللغوي، وتحويل بياناتها إلى محددات رقمية جدولية، كل ذلك يدرجها في نطاق المعرفة العلمية المنظمة لآليات الذاكرة الإنسانية وطرق تعاملها مع المادة اللغوية، مما يمنحنا أدوات مضبوطة لتحليل المكونات الصوتية والتصوير لفنون الشعر وعلاقتها بهذه الاستراتيجيات.

ويبدو أن تاريخ الشعر العربي الذي استثمر بشكل فائق هذه التقنيات عن طريق شيوع عادة النظم وأنواع البديع المختلفة كان له تأثير قوي على الآداب التي اتخذته نموذجا لها في العصور الوسطى، خاصة الأدب العبري من خلال الاحتكاك المستمر في المشرق العربي وفي الأندلس بصفة خاصة، ولو تذكرنا أن مبادىء «جاكو بسون» في شرح الشعرية والتركيز على عمليات التوازي والنظم كما سنوضحها في حينها من هذه الدراسة استلهمت بشكل مباشر دراسات «هوبكنز Hopkins» عن اللغة الشعرية التي استمدها بدوره من تحليله لأنماط الشعر العبري التعبيرية، إذا استحضرنا ذلك اتضحت لنا مسئولية الشعر العربي ـ غير المباشرة ــ في صياغة النظرية اللسانية للشعرية الحديثة، وضرورة الإفادة منها في الكشف عن استراتيجيات الشعر العربي وعلاقته التوليدية بهذه المجالات التي تشغل الفكر الحديث.

ولنا عودة إلى تحليل نتائج أهم البحوث النفسية للذاكرة في تكوين الأبنية النصية وشروط فهمها وتأويلها، طبقا لما يتجلى فيها من درجات التماسك، وعلاقة السياق النفسي بعمليات الفهم في ضوء مبادىء علم نفس المعرفة، وذلك عند العرض النقدي المفصل لقضايا علم النص. أما الآن فحسبنا أن نشير إلى بعض أمثلة تناول علم النفس التحليلي للمشكلات البلاغية عند كل من «فرويد» و «ريتشاردز» و«يونج».

أما النموذج الذي نستحضره من «فرويد» فهو طريف، لأنه لا يصيب مباشرة في عملية تحديث المقولات البلاغية، بل يرتكز على مفاهيمها لإضاءة آليات اللغة في مظهر يومي منها هو استخدام النكتة، وإن كان ينتهي إلى نتيجة هامة هى ضرورة تعديل التصنيفات المعهودة للخطاب البلاغي لتتوافق مع الوقائع الفعلية، وقد رسم بعض الباحثين المحدثين خطاطة توجز تحليل «فرويد» للنكتة طبقا للنموذج البلاغي هكذا:



ومن اللافت للنظر للوهلة الأولى هذا التقابل بين النكتة اللغوية والعقلية، مما يقابل المجاز اللغوي والعقلي. وهو وإن لم يبرز عند «فرويد» بشكل تام إلا أنه يشير

إليه بـاعتباره مقولـة محددة يسند إليها دورا جوهـريا عندمـا يقول: إن الجذر المزدوج للمتعة الروحية، وهو اللعب بالكلمات واللعب بالأفكار يقتضي التمييز الأساسي بين النكتة اللغـوية والنكتة العقلية. وإن كـان يجعل من الصعب صياغة مقولات عـامة ودقيقة وموجزة عن «النكتة». وهـذا التقابل الهام لا يضطرب لاختلاط التصنيف في الجزء الثاني، عنـدما يضع «فرويد» نفسـه في منظور التوليـد النفسي للنكتة وليس في تقنيتهـا اللغويـة. على أن تـركيب هذين التصنيفين ـ اللغـوي والتوليـدي النفسي ـ يستحق الاهتمام. فمن وجهة النظـر التوليدية يقسم «فرويـد» جميع النكت إلى ثلاث مجموعات:

- لعب بالكلمات.
- كلمات يعثر فيها على شيء معروف.
- كلمات متضادة.

دون أن يوضح علاقة ذلك بالثنائية الأولى: نكتة لغوية/ نكتة عقلية. وإن كان يقول إن المجموعة الثالثة الخاصة بالتضاد تضم معظم النكت العقلية؛ مما يترك لدى القارىء انطباعا بأن المجموعتين الأولى والثانية تنتميان للنكت اللغوية. وبالرغم من ذلك فإنـه يقول فيما بعـد: إن المجمـوعـة الأولى والثالثـة من تقنيـات النكتة تختـزل الشحنـة النفسية، بشكل يمكن أن يعـارض فكـرة الادخار. وهى تقنيـة المجموعـة الثـانيـة. ويستمـر في تحليلـه الذي يفهم منـه اختـلاط هـذه التصنيفـات. (٦٩ ـ ٣٤٥). وهـذا على وجه التحـديـد هو النتيجـة الإيجابيـة التي يسفر عنهـا التحليل الوظيفي للنماذج البلاغيـة، مما يقتضي إعادة النظر في تصنيفاتها القديمـة، وتوزيعها على أسس مختلفة، تأخذ في حسابها وقائع الخطاب وتداخل اللغة والفكر ومستويات التوظيف على ما سنشرحه فيما بعد. أما «ريتشـاردز» فهو يتحدث في بلاغته التأملية التي قـامت على معطيـات علم النفس في الثلث الأول من هـذا القـرن عن مشكلـة المعنى وعلاقته بإمكانية التقاط الواقع ذاته بشكل استعاري فيقول: إن عالمنا هو عالم معروض بشكل تام، وقـد أفعم بخواص مستعارة من حياتنا نفسهـا.. فالتبادل بين

معاني الكلمات الذي نـدرسه في الاستعارات اللغوية الصريحة قـائم على عالم تم تلقيه وإدراكـه كنتيجـة لاستعارات عفـويـة سـابقة. لقـد أرانـا علماء التحليل النفسي في دراستهم لفكـرة التحول، وهي اسم آخـر لـلاستعارة، كيف أن أنماطـا من التبجيل والحب والفعل التي تطورت بشكل دائم ضمن مجمـوعة من الأشيـاء أو الناس تنتقل إلى مجموعة أخـرى. وقد أفهمونا بشكـل خاص أسباب هذه التحـولات وأعراضها. كما في بعض الحالات التي يكون فيها الحامل (Vehicl) ـ أي المشبه به مثل الموقف المستعار، مثل التعلق المرضي بأحد الأبوين، هو المسيطر على الموقف الجديد المحمول (Tenor). وعندهـا يكون السلـوك غير مناسب. ولا يستطيع المريض في مثـل هذه الأحوال أن يـرى الشخص الجديد إلا من خلال العاطفـة القديمة وأعراضهـا، وهو يؤول الموقف عبر الصورة المجازية، الصورة الرئيسية. أما في الحالات السوية فإن كلا من الحامل والمحمـول، العلاقـات الإنسانيـة الجديدة والتجمع العـائلي، يتعاونـان بحـرية. ويكـون السلوك النـاجم مستمـدا من الاثنين. وتتجسد الأنماط نفسهـا في الحياة الكـريمة. على أن النموذج الأدبي أسهل في المناقشـة وأيسر للبحث والدرس. وإنـه لحلم قـديم أن يكـون علم النفـس قـادرا في الـوقت المنـاسب على أن يـزودنـا بمعلومات كثيرة عن عقولنا، بحيث نستطيع في النهاية أن نكتشف بشيء من اليقين ماذا نعني بكلماتنـا وكيف. ومقابل هـذا الحلم، أو لعله مكمل لـه، أن نستطيع في الوقت المناسب، ومع تطـور علم البلاغة تطورا كافيـا أن نعرف الكثير عن الألفاظ، بحيث يمكن بواسطتهـا أن تعمل عقولنا. ويبدو معقولا وعلى قـدر من التواضع أن نمزج بين هـذين الحلمين، وأن نأمل في أن تستطيع الأناة والمثـابرة أمـام المعضلات البـلاغية، في أثنـاء كشفها عن أسـباب سوء تفسير الكلمات وأنماطـه، أن تلقى الضـوء على علل أشـد خطـورة وأعمق، وتقترح أيضـا بعض القواعـد العلاجية. (١٤ ـ ٥٦).

وإذا كانـت البلاغة التـأملية لم تستطع حل هـذه المشكلة فقـد كان بـوسعها أن تعمل على إيضاحها عبر تناول قضية ما نعتقـده: هل يجب علينا أن نصدق ما يقوله الخطاب لكي نفهمه تماما؟ وهل ينبغي لنا أن نتقبل كشيء حقيقي ما يقوله مجازا كل

من الإنجيل والكوميـديا الإلهية؟ إن الإجابـة النقدية على مثل هـذه الأسئلة تتطلب ـ كما يقول الباحثون ـ التمييز بين أربعـة أشكال ممكنة للتأويل والاعتقاد أيضا، وذلك طبقا للإحالة إلى أحد هذه الأمور :

ـ خطاب يتأسس على تجريد المحمول أى المشبه .

ـ خطاب مأخوذ من الحامل أو المشبه به فحسب .

ـ خطاب آخر يتعلق بالروابط القائمة بينهما .

ـ خطاب يتصل بما يمكن أن نقبلـه أو نرفضه من الوجهة التي علينـا أن نرتضيها لطريقتنا في ممارسة الحياة .

هذه الإمكانية الأخيرة لفهم الخطاب الاستعاري يبدو أنها تضاعف بطريقة نقدية الحركة العفوية في الالتقاط المجازى للعالم، وعندئذ يصبح مجال الاستعارة كما يوحي بذلك كلام «ريتشـاردز» هو «العالم الذي نصنعـه كي نعيش فيه». بحيث لا يصبح النقل مجرد تـلاعب بالألفـاظ، بل يعمل خـلال طرائقنـا في الفهم والحب والعمل، ويعمل عبر سمك العلاقات الحيوية ذاتها. (٦٤ ـ ١٣٠).

أما النمـوذج الأخير لتداخل علم النفس والبلاغة فنأتي بـه من «يونج .Jung.C الذي جعل اللاشعور ظاهرة اجتماعية، ومهد لنظرية «فروم .Fromm.E» عن اللغة باعتبارها «مصفاة المجتمع». وسنتوقف منه عند بلاغة الرمز الأدبية، لاتصالها بطرق التأويل المجـازى التي تعنينـا الآن، إذ يقـول في بعض كتـابـاته المتأخـرة ــ في عقـد الستينيات. «إن الكلمة أو الصورة تكون رمزية حين تدل على ما هو أكثر من معناها الـواضح المباشر. ويكـون لها جانب بـاطني أوسع من أن يحدد بدقـة أويفسر تفسيرا تاما. أو أن يأمل المرء بتحديده أو شرحه تمامـا. ومع اكتشاف العقل للرمز يجد نفسه منقادا إلى أفكار تقع فيما وراء قبضة المنطق. ونظرا لأن هناك أمورا لا حصر لها خارج نطاق الفهم البشري فإننا نستخدم باستمرار مصطلحات رمزية تمثل المفاهيم التي لا نستطيع إدراكها تماما. وهذا أحد الأسبـاب التي تفسر عند «يونج» لماذا تلجأ الأديان

كلها لاستخدام اللغة أو الصـور الرمزية. يبد أن هذا الاستخدام الـواعي للرموز هو جانب واحـد فقط من جوانب كثيرة لحقيقة سيكـولوجية ذات أهمية بـالغة، وهى أن الإنسان يصنع رموزا أيضـا باللاشعور وبصـورة عفوية، وهى التي تتجلى على شكل الأحلام. (٢٦ ـ ١١).

ولقـد أصبح من المعترف بـه حديثـا، خـاصة في البحـوث السيميـولوجيـة، أن عمليات الترميز الأدبية ذات صلة حميمة بترميز الأحلام، وأن فك شفرات الأدب عن طريق بلاغة الخطاب الجديـدة ونظريات التأويل الهرمينيوطيقية (Hermenuetique) تفيد من الكشوف التجـريبية لتقنيات التحليل النفسي، خاصة عند مـدرسة «لاكان Lacan,J» التي تعتد بالأبنية اللغوية كأساس للتحليل والتفسير.

ومجمل الأمر أن فروعا عديدة من علم النفس تسهم في إضاءة مشكلات البلاغة النصيـة الحديثة، تبـدأ من الشق التحليلي الـذي أقـام تصوراتـه عن العقل البـاطن وعلاقتـه الجدلية واللغوية بـالوعي، كما تعتمد على تقنيـة التداعي كوسيلة أسـاسية للكشف عن ترابـط الرموز وتـوضيح قوانين إنتـاجها، ثم توظـف نتائج علم النفس الفسيولوجي في مجال الذاكرة وأنواعها وطـرق إنتاجها وتلقيها للنصوص اللغوية. ثم يأتي علم نفس المعـرفـة ليـؤسس مفـاهيم جـديـدة عن طـرق اكتسـاب الكلمات والتصـورات وتوظيفهـا في مختلف المستويـات. وإذا لم يكن بوسعنـا أن ننتظر نتـائج حاسمة لهذه البحـوث ـ كما كان يحلم ريتشاردز ـ لمراجعة تصـورات الخطاب ونظمه اللغوية والمعرفية، نظرا لطبيعة الحركة العلميـة التجريبية ذاتها، عندما تقيم منظورها على البيانـات المتوفـرة لها، وتعدلها طبقا للتغيرات المستجـدة، فليس من شك في أن حجم هذه التحولات يفرض على الباحثين في بلاغة الخطاب منطلقات تختلف نوعيا وكميا عما كان لدى الأجيال السالفة.

علم الجمال:

يقتضي تتبعنـا لتحولات الأنسـاق المعرفيـة المؤطـرة للخطاب البـلاغي والمقاربـة النصيـة أن نتعرض بإيجاز شـديد لعلم الجمال، مع التسليم بأن استخـدام مصطلح

«العلم» هنا يغاير قليلا مانود ترسيخه من مفاهيم العلم الدقيق. فالتأملات الفلسفية في الظواهر الأدبية، وعلاقتها بالفنون الأخرى، هي التي أدت إلى مولد علم الجمال باتجاهاته المختلفة خلال القرنين الماضيين. وكانت مقارنة الفنون والتساؤل عن القواسم الإبداعية والوظيفية المشتركة بينها هي الموضوع المفضل في القرن الثامن عشر. مما أدى إلى تأمل مكونات كل فن وأدواته، في ضوء فعاليته وغاياته التي يتفق أو يختلف فيها مع غيره من الفنون. ومنذ بداية الرومانتيكية احتلت اللغة باعتبارها مظهر الخلق الأدبي الذي تتجلى فيه خصوصية المبدع ــ مركز الصدارة في اهتمام النظريات الجمالية للأدب. وأدى ذلك نسبيا إلى توارى العناية بالتفصيلات التقنية للتعبيرات الأدبية المحددة أمام التأملات الكلية، التي تحاول الإمساك النظري بالطوابع الشاملة المتسقة لعوالم الإبداع الفني، والوقوف على أسرار انسجامها، ما تنبع منه وما تصب فيه. من أين جاءت وإلام تنتهي؟ إلى آخر هذه الأسئلة الفلسفية الكلية التي تطمح إلى إقامة أبنية فكرية متماسكة لمفاهيم الجمال في الخلق الأدبي والفني. وليس من هدفنا أن نعرض هنا لمختلف هذه الاتجاهات والتطورات؛ لأن ذلك يندُّ عن غاية هذا المهاد المعرفي لتطور الخطاب البلاغي المفضي إلى علم النص الجديد. ولكننا سنتوقف عند بضعة نقاط يسيرة نأمل أن تبرز بشكل كاف طبيعة التحولات التي اعترت نظرية الجمال حديثا حتى أدت إلى نشوء جماليات التلقي والتأويل؛ باعتبارها فلسفة لعلم النص. وبهذا تتضح الدورة التي تمثلت على نطاق أوسع في تحول «علم الفلسفة» بالمفهوم القديم إلى «فلسفة العلم» بالمصطلح الحديث. ويكتسب مفهوم العلم المقترن بالجمال طرفا من مشروعيته المعرفية. ومن الوجهة التاريخية يلاحظ أن علم الجمال قد نشأ في نفس الفترة التي انتهت فيها البلاغة الكلاسيكية؛ وإن كان مجال أحدهما ليس بالضبط هو مجال الآخر. ومع ذلك فكلاهما ـ فيما يبدو ــ له من الروابط الوثيقة بالآخر مايجعل وجودهما المتزامن ـ بنفس المنهج التأملي ـ مدعاة للتداخل والاختلاط. ومن هنا فإن حقيقة التتابع بينهما ليست مجرد ظاهرة تاريخية، ولكنها أيضا فكرية.

فالمشروع الأول لعلم الجمال الذي قام به «بومجارتين Baumgarten» ـ على ما يذكر

العلماء ـ كان مستنسخا من علم البلاغـة. ويستشهدون على ذلك بعبارة منسوبة إلى «وولــف Wolff» عام ١٨٠٧ إذ يقـول فيها «البلاغة، أو كما يقـال بيننا الآن علم الجمال. . » وحلول أحد العلمين محل الآخر يتوافق في خطوطه العامة مع الانتقال من الأيولوجيا الكلاسيكية الجديـدة إلى الرومانتيكية. ويمكن أن يقال في الواقع بأن الفن والخطاب في المذهب الكلاسيكي يخضعان لهدف خـارج عنهما. بينما يمثلان بالنسبة للـرومانتيكيين مجالا مستقـلا بذاتـه. ولقد تبين للبـاحثين أن البلاغـة لا تستطيع أن تعتمـد على أن الخطـاب يحمل تبريـره في ذاتـه. . بينما نجـد أن علم الجمال لا ينبثق بدوره سوى عند الاعتراف بغايته وهي «الجميل»، أي بوجوده المستقل، واعتباره غير قابل للانحصار في مقولات مجاورة مثل الحقيقة والخير والمنفعة وغير ذلك.

على أن هذا التقسيم في الواقع التاريخي إنما يصح فحسب بشكل تقريبي. ويظل من المؤكد أن نهايـة البلاغة في الغرب اقترنت بظهـور الرومانتيكية، وإن كانـت بداية علم الجمال لا تزال مـرتبطة بالكـلاسيكية. ولقـد ساد مبدأ المحـاكاة بشكل لا يقبل النقاش في نظريـة الأدب خلال القرن الثامن عشر. بحيث كان الأمـر كما يقول مؤرخ حديث للفن: كان على جميع قوانين الفن أن تتبع في تكوينها مبدأ وحيدا وبسيطا هو مبدأ المحـاكاة بصفـة عامة. فـلا يوجـد في هذا العصر أي بحث عن الجمال لا يشير إليه. ولا يقـوم فن بدونه. فـالموسيقى والرقص يحاكيـان. مثلهما في ذلك مثل الرسم والشعر. وبـالرغم من ذلك فإن هذا المبـدأ على طغيانه لا يشبع كل التأمـلات حول نظـرية الفن. بحيث يصبـح من البديهي أن هـذا المبـدأ في حد ذاتـه لا يكفي لشرح جميع الخواص التي تتمثل في العمل الفني. إذ أن المحـاكـاة الفنيـة في حقيقـة الأمـر تتضمن فكرة متناقضة؛ إنها تختفي في نفس اللحظة التي تدرك فيها غايتها التامة؛ إذ لا تصبح عندئذ محاكاة. (٦٩ ـ ١٧٠).

من هنا فان فلسفة القرن التاسع عشر قد جاءت بمفهوم بديل ومواز في الآن ذاته للمحاكاة، عـززته الجدلية المادية واتكأت عليه، وهو مفهـوم الانعكاس مما لا يتسع المجال لـلافاضة فيـه، خاصة وأننـا شرحناه بتـوسع في غير هذا المكان في كتـابنا عن «منهج الـواقعيـة في الإبـداع الأدبي». ولكن القفـزة الجماليـة المحـدثـة تمت على يـد

«كروتشيه Croce. B» الذي نادى بجرأة في كتابه عن علم الجمال المنشور عام ١٩٠٢ بالتماهي بين الفن والتعبير. ومفاهيم التعبير والحدس، لكي يمتص علم اللغة نتيجة لذلك ويصبح جزءا من علم الجمال. وطبقا لمبادىء هذا الفيلسوف الإيطالي فإنه لما كان الفكر لا يسبق التعبير فإن اللغة ليست مجرد أداة للتواصل «إنها تولد بعفوية بالتمثيل المعبر عنه». ولما كانت العبارة لا تنفصم عما تعبر عنه فإنها من قبيل التفكير النظري لا الممارسة العملية. وبهذا فان مفاهيم «كروتشيه» تبدو متعارضة في جملة نقاط جوهرية مع مفاهيم «سوسيير» اذ نجد فيلسوف «نابولي» يعارض استاذ «مدرسة جنيف» في إنكاره لأي تمييز بين اللغة والكلام. ويرفض أية هيمنة للأولى على الثاني. فالنظام لا يسبق التنفيذ ـ كما يرى سوسيور ـ وحتى ليس هناك ما يطلق عليه مفهوم النظام. إن القول بذلك عند كروتشيه مجرد حماقة؛ أن نتخيل أن الإنسان يتحدث طبقا للمعجم والقواعد النحوية. وكل التحليلات التي تجري للمراتب اللغوية تنتهي في تقديره إلى لا شيء. مثلها في ذلك مثل تصنيف الأدب إلى أجناس أو مدارس أدبية. وكذلك تسميات الأشكال البلاغية. فليس هناك شكل مجازي، وكل شيء حقيقة، ومن هنا يوجد الجمال إذ أن الجمال ليس سوى القيمة المحددة للتعبير، ومن ثم فإن العبارة المجازية إن كانت جميلة فلابد أن تكون حقيقية. وإذا تكلمنا بدقة فليس هناك فرق بين التعبير الناجح الجميل وجوهر التعبير ذاته. لأنه لا يوجد إلا بقدر ما يحقق من قيمة جمالية. ونتيجة لذلك فإن الشعراء وحدهم هم الذين ينطقون بالحقيقة؛ أو أن الناس لا يتحدثون إلا بقدر ماهم شعراء. وفي هذا التفكير المتوحد الذي تميز به «كروتشيه» نجد ان فلسفة اللغة وفلسفة الفن هي الشيء ذاته. وليس هناك ما يمنع من اعتبار التعبير اللغوي نموذجا لجميع أنواع التعبير الأخرى، مثل التعبير التشكيلي أو الموسيقى؛ إذ أن المظهر اللغوي للتعبير ليست له أهمية تذكر. فالتعبير في الواقع عنده عمل روحي محض، صورة ذهنية مكتملة جماليا، تتجاوز الشكل المتعين للمادة التي لا أهمية لها. وكل ماهو تقني فهو من قبيل الممارسة، أما على المستوى النظري ـ حيث يوجد الفن ـ فليس هناك جمال خاص؛ بل إن تعريف فن واحد إنما هو تعريف لكل الفنون. (٤٩ ـ ٤٨).

وبوسعنا أن نلاحظ دخول هذه المبادىء، على ما تتسم به من طابع مثالي واضح، في نسيج الفكر الحديث. حتى أن نظم العلامات التي طورت السيميولوجيا دراستها، واعتدادها باللغة كنموذج أرقى لكل العلامات الدالة للأبنية الثقافية المتنوعة، يمكن أن يعتبر من بعض الوجوه تنمية لمبادىء «كروتشيه» الجمالية، مما يؤكد ترابط الأبنية المعرفية وتداخلها في هذه الآونة الأخيرة.

بيد أن الطابع الفلسفي الخالص الذي كان يطغى على البحوث الجمالية في مطلع هذا القرن لم يلبث أن دفع ببعض النقاد ذوي الميول الوضعية إلى التساؤل عن مدى تنامي النسق المعرفي للفن، وهل هو يتقدم مثل العلم أم لا، مما جعل باحثا مثل «ريتشاردز» يقول: لا شك أننا في ميدان كعلم الميكانيكا مثلا نستطيع أن نقدم قائمة هائلة من الأسماء، ثم نقول إنه ظهر بعد هؤلاء رجل مثل «اينيشتين Einstein.A» بنظريته عن النسبية، ليعارضهم جميعا. لكن الوضع يختلف في حالة الفن عنه في حالة العلم. فالتقدم العلمي أمر يختلف عن التغير الذي يصيب «الموضات» في الفن. . وعلى الرغم من أنه يروق لبعض مؤرخي الجمال أن يعرضوا الحقائق كما لو كانت تمثل تقدما من آراء ساذجة فجة إلى آراء أكثر نضجا وتطورا، إلا أنه لا يوجد في الحقيقة ما يبرر اتباعهم هذا المنهج. لقد أدرك أرسطو على الأقل جميع الحقائق التي لها دخل بالموضوع إدراكا لا يقل وضوحا عن إدراك الباحثين الذين أتوا من بعده. كما أن تفسيراته لم تكن أقل كفاية من تفسيراتهم. إن علم الجمال لم يصل بعد إلى المرحلة التي يبدأ الباحثون عندها من حيث ينتهي سابقوهم. (١٥ ـ ١١٧).
ويلاحظ أولا أن «ريتشاردز» قد كتب هذا المشهد في الربع الأول من هذا القرن، وهو لا يزال في العشرينات من عمره، وكان بصدد محاولة طموحة لتأسيس جديد لعلم الجمال يعتمد كليا على معطيات علم ناشىء جديد اخر في تلك الآونة هو علم النفس. وكان ذا نزوع وضعي سلوكي شديد الثقة في معطيات العلوم التجريبية. مما جعل لهجته تختلف جذريا عما نراه بعد عنده وهو يكتب «فلسفة البلاغة». على أنه هنا يخلط بين الفن وعلم الجمال الفلسفي، فبينما يتحدث أولا عن اختلاف الفن عن العلم من منظور فكرة التقدم، مما يمكن التسليم مبدئيا به، مع مراعاة عملية التراكم

الإبـداعي ونضج الخبرة التقنية وتنـاميها، إذ بـه يقفز إلى نسق آخـر عندمـا يشير إلى أرسطو وعلم الجمال المحدث؛ مدعيا أمرين لابد من مراجعتها منهجيا:

أولهما: أنـه لم تظهر لنـا في الفن حقائق جـديدة؛ وهـذا تجاهل مردود لمنجـزات الإبـداع الإنسـاني عبرالعصــور المختلفـة؛ إذ كلهـا حقـائق تضيـف إلى الفن ثـروة متعاظمة. كما أن المعرفـة بها واستخلاص ملامحها وقوانينها ـ وهـذا هو موضوع علم الجمال ـ لا يمكن أن يتوقف في بناء منظومة معرفية متماسكة.

وثانيهما: أن أرسطو على الأقل قد أدرك جميع الحقـائق التي لها دخل بالموضوع، وهذه مبالغـة أخرى غير دقيقة. إذ تتجاهل كل الثـورات التي نقضت أفكار أرسطو وأبنيتـه المنطقية والمعـرفية، وتجاوزتـه بشكل لافت. وإن أبقت على شيء من مبـادئه أضافت إليه بـالتأويل مالم يرد لديه. وليس تاريخ الفكـر الحديث في أسسه المنطقية والجمالية والمعرفيـة العامة سوى نقد للمعلم الأول. ويبدو أن هـذا التطرف في إنكار تقدم علم الجمال كان مبعثـه الطموح الجامح في تأسيس علم وضعي للجمال يتنامى ويتقدم مع منظومـة العلوم التجريبية بنفس الإيقـاع السريع. ويعتمد في المقام الأول ـ كما قلنـا ـ على المعطيـات الأولويـة حينئذ لعلم النفس، فهـو يقول مثـلا في مشهد آخر: «تعتبر سيكولوجية الموسيقى عادة ولأسباب واضحة أقل تقدما من سيكولوجية الفنـون الأخرى. كما أن الطـريق المسـدود الـذي أدى إليـه التفكير السيكولـوجي في الفنون كان مبعثـا للحيرة والضيق في فن الموسيقى أكثر منه في سـائر الفنون الأخرى. ولكن مقدار التقدم الـذي أحرزه التفكير النظري في الفنون الأخـرى، والذي لم يصبه التفكير في فن الموسيقى كـان في الواقع مقصـورا إمـا على النواحي التمثيليـة، أو على نواحي المنفعـة في هذه الفنـون. ولا يزال هنـاك في فن الشعر والتصـوير والعمارة من المشكلات المحيرة مـا لا يقل عن تلك المشكلات التـي يثيرها التفكير في الموسيقى». (١٥ ـ ٢٢٤) ومن الواضح أنه يركز على ميدان التفسير النفسي للاستجابات الفنية. ويقيس درجـة التقـدم بمـدى خضـوعهـا في العشرينيـات من هـذا القـرن للمنهج التجريبي ووصولها إلى نتائج يمكن الاعتداد بها مثل تلك التي حاول تقديمها فيما بعد في كتابه عن «النقد التطبيقي». ولا شك أن الشـوط الذي قطعه علم الجمال وفلسفة

الفن طيلة هـذا القرن يقتضي مراجعـة هذا الموقف بشكل جذري. فقـد اجتهد علم الجمال المعـاصر طيلة هـذه الفترة في تنمية مجمـوعة من الإجـراءات التحليلية لما كـان يتصور «كروتشيـه» أنه غير قابل للتحليل على وجه التحديـد. و إن كان هذا لا يعني أن كل المواقف التي دافع عنها الفيلسوف الإيطـالي بحدة، وأصابت غير بحيرة، قد سقطت اليوم. بل يـؤكد الباحثـون أن محوره الجوهري الـذي عمق فيه فكرة أسـاسية فحواها «أن الفن إنما هو شكل، ولا شيء سوى الشكـل» ـ مع مقابلة الشكل بالمادة وليس بالمحتوى مازال يتمتع حتى اليوم بقبول لا نظير له في اي وقت مضى من قبل.
ومع تـوحيد الفن بـاللغـة فإن «كروتشيـه» كان يـرفض جميع المفـاهيم اللغويـة للفن كرسالة. وهي مفـاهيم تحصر الرسالة في مضمونها. إذ أنه يرى أن الـرسالة من وجهة النظر الجمالية هي الـرسالة بـاعتبارهـا كذلـك. فهناك إذن أسباب معقـولة للـربط الجريء بين «كروتشيه» والمفكر البنيوي «بـارت» الذي يقول: «إن الأدب ليس سوى لغة؛ أي نظام من العلامات، ووجوده ليـس في رسالته، بل في هذا النظام». ولا بد أن نفهم من هـذا أن ما تنقلـه الرسـالة ليس هـو الأمر المهم «المنـاسب حرفيـا»، بل الرسالة باعتبارها نظاما. وليس هناك فرق بين أن يكون الحديث هذه المرة عن الأدب لا الشعـر فحسب؛ إذ أن «كروتشيـه» كان يعتقـد بأن رواية «مـدام بوفـاري» لا تقل شعرية عن «أزهار الشر» الـذي يعد بدوره «قصة نقدية». وعنـدما كان يحاول تحديد «الأدبية» فهو يشير إلى الشعراء مثلما يشير إلى القصاصين ومن هنا فان بعض البـاحثين يعقد علاقة بين عبارة بارت السابقة. وعبارة الشاعر «رانسون Ransson» التي يتبناها «جاكوبسون» والتي تقول بأن «الشعر هو نوع من اللغة». ومن الواضح أنه إذا قلنا: إن الشعر هو اللغة، على أساس أن فن اللغة إنما هو تمام اللغة واكتمالها، فإن ذلك لا يتطابق حرفيا مع القول بأن الشعر مجرد لغة، أي فن لغوي فحسب، كما ان هناك فنا للبرونـز، لا يعد تمام المعـدن المخصوص ولا ذروة اكتمالـه، بل هو مجرد نشـاط جمالي يتخذ مادته من البرونز. فبالنسبة لجاكوبسون ومن مضى في إثره من النقاد والبلاغيين والسيميـولوجيين نجـد أن التركيز على الطـابع اللغوي للشعـر يضع الأساس لمجـال كفاءة علم اللغة لإبراز الأبنية الخاصة المتمثلة في الشعر. وبالرغم من ذلك سنجد أن

هذه المقاربة كما سنفصل ذلك فيما بعـد عند الحديث عن الشعرية لا تلبث أن تفضي في نهاية الأمر إلى الاعتراف بخواص غير لغويـة للشعر. ومعنى هذا أن تعريف الشعر بأنه مـا يتكون من لغـة من اللغات لا يمكن أن يعـد تعريفـا نهائيا، بل هـو تعريف مـؤقت على المستوى التجـريبي، ومـرحلي على المستوى التأملي. ومنطلق البـلاغيين الجدد يتمثل في أن خواص اللغـة الشعرية، ومن أهمهـا الترداد والتشاكل، تفضي إلى عدم اعتبار الشعر مجرد لغة. وبهذا فان توضيح تلك الخواص هو الذي يكشف عن الجوهر غير اللغوي لـلأدبية. (٤٩ ـ ٥٠). ولقد أخـذت بحوث علم الجمال تصب في الآونـة الأخيرة في مجال «تأويل النصـوص» مما جعلهـا تأسيسـا لنظـريات القـراءة والتلقي المساندة لبلاغة الخطاب. فاقترح الباحثون إعادة النظر في منهجية فقه اللغة التي أصبحت مغلقة على كل النظـريات؛ حيث يرون أن تطويـر مذهب تأويلي، لا يتجاهل علوم اللغـة بالتأكيد، لكنه يوفـق بينها وبين علم الجمال، مهمة علم تأويل أدبي جديد.

على أن هنـاك ثلاث مـراحل في علم التأويل: الفهم والتفسير والتطبيق. أو إذا استبدلناهـا بالثلاثية التي وضعت من قبل، وأثبتت جـدواها في مجال التعليم كانت هي الفهم الدقيق والشرح والتطبيق. وإذا كان التأويل الأدبي قـد خضع لمدة طويلة لسيطـرة نماذج التـاريخيـة والتفسير المبـاشر للعمل الأدبي، وهـذا مـايكشف تأخـره الحالي، فلأنه قد حصر نظريته في التفسير، ولم يعبر عن حاجته للفهم، وأهمل مسألة التطبيق إهمالا أعطى التطور اللاحق في اتجاه جماليات التلقي نجـاحا غير منتظر، هو نجاح تغير النموذج. (٣٤ ـ ٥٥).

ويرى فلاسفـة التأويلية أن الترابط بين البلاغة المحـدثة وتأويل النصوص يمكن أن يدرس بإسنـادات مختلفة. إذ أن الطابع اللغـوي للكائن البشري يرتبط في النهـاية بـاجتماعيته ارتبـاطا قـويا. ولا يمكن لمنظـور العلوم الاجتماعيـة أن يتجاهل صحـة الإشكالية التأويليـة وحدودها. لذا فإنهم يـرون من الضروري ربط تأويل النصوص بمنطق العلـوم الاجتماعية، والإفـادة منه. انطـلاقـا من منافع هـذا المنطق في الحقل المعـرفي. ومن هنا فقـد يبدو من الـلازم تنـاول هذه الأنماط المتـداخلة ذات الطـابع

الشمـولي، وهي أنماط فن البلاغـة وتأويل النصوص وعلم الاجتماع، بغيـة الكشف عن مختلف أنواع مشروعيتها.

ومن الـواضح أن فن البلاغـة بهذا المفهوم ليس مجرد نظـرية في أشكـال الخطاب ووسائل الإقنـاع. ولكن من الممكن ـ انطـلاقا من المقـدرة الطبيعية ــ أن نجعل منه وظيفة دون اللجوء إلى التفكير النظـري حول الوسائل التي تستخـدم فيه. وفي مقابل ذلك لا يرتبط فن الفهم والتأويل بـالخط المستقيم للوعي، هذا الوعي الـذي قد ينير طريق التقيد بقواعده. وهنا قد تتحـول ملكة طبيعية يملكها الجميع إلى قدرة خاصة تتيح لأحد الأفـراد أن يتفوق على الآخرين. ولا يمكن للنظريـة في أفضل حالاتها إلا أن تقول لماذا حـدث هذا التفوق؛ أي أن النظـرية لاحقـة على ماهو تجريـدي فيها، وعلى مايسمى بالممارسة.

وإذا كان أرسطو هو الذي كتب التاريخ الأول للبلاغة في خطابته فإن التأويل لا يقل عن ذلك قدما وجلالا. . ويبدو بشكل عـام أن الضرورة لاجتذاب ماهو موغل في القدم لبنـاء جسر يربط بين الماضي والحاضر ميزة من ميزات ظهـور مشكلة تأويل النصـوص. هكـذا تأزف سـاعـة النظـريـة في الأزمنـة الحديثـة. وهي الأزمنـة التي أصبحت واعية بالنسبة لتقادمها على الأزمنة الغابرة. إن نواة هذا التقدم لم تتطور حقا إلا عندما ولـد الوعي التاريخي في إطار فكرة التنـوير والرومانتيكيـة. حيث أقام هذا الوعي علاقة انفكاك مع التراث. وبانسجام مع تاريخها استطاعت نظرية التأويل ان تقتدي بالمهمـة التي يتطلبها «تفسير تجليات الحياة المثبتـة كتابة»/ وعلى عكس ذلك انتظم فن البلاغـة مع الطابع العام المباشر/الخاص بعمل الخطـاب. حتى ولو تطاول هذا الفـن على وسائل المكتـوب التي نتعرف فيهـا على قيمة فنيـة. وهذا مـادفعه إلى تطـويـر نظريـة الأسلـوب، لـذا فإن مهمته تنحصر في الخطـاب وليس في القـراءة. وبالطبع فإن الـوضع الوسيط للخطاب المقروء يميل إلى جعل فن البـلاغة يستند إلى وسائل مصطنعة. وان كـانت أهداف البلاغة هي في ذاتها أهـداف وحدود عمليات الفهم والتأويل. إذا أن شمـولية الطـابع اللغوي لـلإنسان تبـدو بمثابـة حيز محدود بذاته. لأن كل شيء يحتل مكانة ضمن دائرة الفهم والتفسير التي نتحرك فيها جميعا. (٣٣ـ٦).

وهناك مفهوم على درجة كبيرة من الأهمية، يدرجه فلاسفة التأويل الجماليين وهم يعرضون طريقتهم في طرح وحدة العمليات الثلاث، أي الفهم والتفسير والتطبيق، وهو مفهوم «الأفق Horizonte» انطلاقا من كونه حدا تاريخيا، وفي الوقت ذاته شرطا لكل تجربـة محتملة. ومن حيث هـو عنصر مكـوّن للمعنى في الفعل البشري والفهم الأولي للعـالم. فهم يـرون أن العودة إلى المعـرفـة التـاريخيـة التي أسفر عنهـا انتصـار المنهجية البنيوية في الستينيات وشكوكهـا، تمتاز عن التاريخية التقليدية قبل كل شيء بالتفكير المنهجي حول تاريخيـة الفهم. فهذا الفهم يتطلب أن نضطلع بمهمة تحقيق التـوافق بين أفق الماضي والحاضر، لكي نحقق بـذلك من جـديد ثـلاثيـة التأويل: الفهم والتفسير والتطبيق. ويصبح بـذلك مفهـوم الأفـق أسـاسـا في علم التأويل الفلسفي والأدبي والتـاريخي. من حيث هو مسألـة فهم المختلف مقابل غيريـة أفق التجربة الماضيـة والتجربة الحاضرة. وكذلك تقابل غيرية العـالم الخاص وعالم ثقافي آخر. ومن حيث مسألة التجربة الجمالية في لحظـة بناء أفق الانتظار الذي تولده قراءة عمل أدبي عنـد القارىء المعاصر كما عنـد القارىء الـلاحق. ومن حيث هو مسـألة «التناصّ» «Intertextualite» مقابل السؤال حول وظيفة النصوص الأخرى الحاضرة هي أيضـا في أفق العمل الأدبي. والتي تكتسب معنى جـديـدا بهذا الانتقـال. ومن حيث هو مسألة الوظيفة الاجتماعية للأدب في حالة التوفيق بين أفقي التجربة الجمالية وتجربـة العـالم المعـاش. (٣٤ ــ ٥٩). ويقتضي تثبيت مفهـوم الأفق في عـمليات التأويل الجماليـة للنصـوص مـراجعـة مفهـوم آخـر مرتبـط بـه هـو «القـارىء الأصلي»«Archilecter» على اعتبـار أن الفهم ليس عمليـة نقل نفسـاني. ولا يمكن تحـديد أفق الفهم بما كـان يقصده المؤلف. ولا بأفق المرسل إليـه الذي كتب النص أساسا من أجله وهو القارىء الأصلي. وبالرغم من أن هذا يبدو للوهلة الأولى معيارا تأويليا معقولا ومقبولا بصفة عامة، وهو أن لا نرى شيئا في نص ما، لم يرد على ذهن المؤلف ولا القارىء الأصلي، إلا أن هذه القاعدة لا يمكن تطبيقها سوى في الحالات القصـوى. لأن النصـوص لا تتطلب أن تفهم كتعبير حـي عن ذاتيـة المؤلف، فـلا يمكن إذن لمعنى النص أن يتحـدد هنا. ولكن مـايجب أن يطرح للمنـاقشة يتجـاوز

مجرد تحديد نص مـا بأفكار المؤلف الفعلية. لأنـه حتى عندما نجهد لتحـديد معنى النص موضوعيا، بفهمه كرسالة موجهة إلى معاصرية وبإرجاعه إلى قارئه الأصلي فاننا نلمس الحدود العـرضية للمعنى فحسـب، مما لا يـؤدي إلى أكثـر من تقويـم نقـدي أولي. فالبحث عن جـوهر التراث الأدبي يقودنـا إلى معارضة الإقـرار بشرعية التأويل طبقـا لمفهوم القـارىء الأصلي؛ إذ أن الأدب يتحـدد بإرادة التصحيح. ومن ينقل أو يصحح إنما يقوم بعمله من جديد من أجل معاصريه.

إن عمليـة الفهم عنـد التـأويليين لا تقـوم على تحويل الـذات إلى الغير، ولا على مشاركـة مباشرة من الـواحد للآخـر؛ فأن نفهم ما يقولـه أحدهم هـو أن نتفاهم على الشيء بذاتـه. لا أن نتحول إلى الغير ونعيش من جديـد ما قد عاشـه. على أن تجربة المعنى التي تتم على هذا النحـو في فعل الفهم إنما تتضمن دائما تطبيقا مـا. ويلاحظ أن هذا السيـاق بأكمله إنما هـو سياق لغـوي، فليس عبثا أن تتعلق إشكـالية الفهم بحصر المعنى، وكـذلك محاولة الإحـاطـة بـه بواسطـة تقنيـة ما. هـذا هـو موضـوع التأويل، وهو مرتبط باللغة والبيان. (٣٢ ـ ٢٠).

ويقـول «جـاوس Jauss,H.R.» إن السلـوك الجمالي الممتع نظفر بـه عبر ثلاثـة سبل:

١ ـ إما عبر السبيل المنتج الذي يبدع عالما مثل عمله الخاص الشعري.

٢ ـ وإمـا عبر التلقي الذي يستثمـر الفرصة المواتيـة لتجديد تصـوراته الـداخلية والخارجية للواقع.

٣ ـ وإما بانفتاح التجربة الذاتية على الذوات الأخرى وتقبل الحكم الذي يفرضه العمل والتماهي مع النظم القارة. (٦٣ ـ ١١٧).

وبهذا فان إنجـازات علم الجمال تتبلور الآن في جماليات التلقي ونظريـات القراءة والتأويل، مما يقـدم دعامـة فلسفية تقترن بالبحـوث النصية المحـددة للغة الأدب في مستويـاتها المتعددة، وتكسر طوق المشروع البنيـوي المغلق، لتعيد للظاهـرة الأدبية ـ بعدإخضـاعها للتحليل الاجرائي المنظم أسس انسجـامها الكلي المندرج في إطـارها العام والمنفتح على الآفاق المتعددة.

الشعرية :

تشهد بحوث «الشعرية» «Poeticite» نموا متزايدا في العقود الأخيرة، ترتب على طبيعة التحولات في نظرية اللغة من ناحية، مما يجعل بعض الباحثين يسم الشعرية الحديثة بأنها لغوية. وعلى تضافر الأفكار الجمالية المنبثقة من التجربة الخصبة للمذاهب الأدبية والمناهج البحثية الحديثة من ناحية أخرى. وبهذا يبدو سياق الحديث عن الشعرية وعلم الجمال موصولا لا يكاد ينقطع. ومن ثم فإن إسهام الشعرية في تشكيل بلاغة الخطاب الأدبي يعد جوهريا، كما أن مقولاتها تظل الرصيد الذي يدخره علم النص لشرح خصوصية النصوص الأدبية.

ويتأسس موضوع العلاقة بين البلاغة وفن الشعر على اعتبار أن كليهما من فنون الصناعة الشعرية في مجال اللغة. ويذكر الباحثون أن كلمة «شاعر» في اليونانية تعني الصانع الخلاق، وينبغي أن تفهم انطلاقا من الفترة التي كان الفنانون فيها، ممن يمارسون الكلمة، تنقسم وظائفهم طبقا لتوزيع العمل فيما بينهم. فأحدهم يتولى عمل «المنشد» ويقوم بوظيفة عملية تشبه وظيفة الراوي في الثقافة العربية. والثاني هو مؤلف القصيدة التي تنشد بعد حفظها أو كتابتها وهو الشاعر الصانع. والتعليمات التي تتبع من أجل وضع القصيدة هي التي تسمى فن الشعر. ومن ثم فإن فن الشعر كان يتميز عن البلاغة، لا باختلاف الوظائف فحسب، بل بشيء آخر على درجة كبيرة من الأهمية وهو قصد المحاكاة. فالخطيب كان يرى بالفعل أن عمله ينصب على التأثير في الجمهور، بينما كان عمل الشاعر يتركز في المحاكاة المكثفة للواقع الإنساني والطبيعي. ومن المؤكد أن الشاعر كان ذا تأثير هو الآخر على الجمهور. لكنه يفعل ذلك من خلال الخواص المميزة للشعر المحاكي. وهو كفنان يتخذ موقف المشاهد الذي يعتمد على معرفته وخبراته الطبيعية والمكتسبة. فمن خلال عملية محاكاة مكثفة يمس الواقع المعروف ويقيم الحياة. وهو واقع يأتيه من الخارج أو من العالم الداخلي، سواء كان عقليا أم جماليا أم عاطفيا. فالشاعر لديه فرصة كي يقدم أمام الجمهور محاكاته لواقع الحياة، وهو من هذه الوجهة مؤثر فيها مثل الخطيب. (٥٣ ـ ٨٧).

على أن البلاغة الكلاسيكية، التي تبدأ في الغرب من «كينتليانو Quintiliano» الروماني إلى «فونتانييه Fontanier» الفرنسي، كانت ترى معيارا واحدا في اللغة، وتعتبر الباقي انحرافا في الدال أو انحرافا في المدلول. وهو انحراف مرغوب فيه، لكنه مهدد دائما بالإدانة. بينما تؤكد جماليا ت الرومانتيكية في موقفها المتطرف أن كل عمل أدبي له معياره الخاص. وأن كل رسالة تقوم بتكوين شفرتها المتميزة. واليوم يسلم الباحثون بتعدد المعايير وأنواع الخطاب، فليست مقصورة على ميعار واحد لا تتعداه؛ بل هناك معايير مختلفة. فكل مجتمع وكل ثقافة لها مجموعة من أنماط الخطاب التي يمكن تحديدها. وليس هناك مبرر لإدانة أحدها باسم الآخر، فهذا يشبه اعتبار الثلج انحرافا للماء ــ كما كان يقول «ريتشاردز» لكن هذا لا يعني أن كل خطاب يظل فرديا ولا يتعادل مع أي خطاب آخر. فبين الخطاب العام والخطابات الخاصة هناك أنواع الخطاب.

إن البلاغة وعلم الجمال الكلاسيكي ـ بقدر ما وجد علم جمال كلاسيكي ــ كانا ينسبان للفن واللغة دورا توصيليا انتقاليا خالصا. فالفن وظيفي، وهذه الوظيفة تنحصر في نهاية الأمر في هدف واحد هو محاكاة الطبيعة. واللغة بدورها انتقالية، ووظيفتها أيضا واحدة، فهي تصلح لكي تمثل أو توصل. ونحن نعرف رد الفعل الرومانتيكي الذي تمثل في رفض كل أنواع الوظائف، تأكيدا لعدم تجاوز الفن واللغة لذاتها. واليوم لا يؤمن أحد بنظرية الفن للفن. كما لا يدافع أحد أيضا عن فكرة أن الفن نفعي فحسب. فبين وحدة الوظيفة الكلاسيكية والطابع غير الغائي للفن عند الرومانتيكيين يتأكد طريق التعدد؛ فاللغة لها وظائف عديدة، وكذلك الفن. أما توزيعها وتنظيمها في مراتب ودرجات فلا يمكن ان يتبع نفس الطريق أو النموذج في جميع الثقافات والعصور. (٦٩ ـ ٤٣٣). على أن أبرز نتائج الجمالية الرومانسية لنظرية الشعرية هي القول بوحدة الشكل والمضمون. بامتزاج المادي والروحي لتأكيد وحدة الأضداد. ولقد نادى الرومانتيكيون بهذه الضرورة بطريقة تتجاوز إلى حد كبير مقولة تماسك العمل الفني عضويا. فنرى أن «شليجيل Schelegel» يعرّف المفارقة ويعرض لمفهوم الفكرة بصفة عامة قائلا: «إن الفكرة تصور تام حتى درجة

المفارقة؛ فهي توحيد مطلق لأضداد مطلقة. إنها التبادل الدائم بين فكرتين في حالة صراع، وهو تبادل خلاق». وقد كان «نوفاليس Novalis» يحلم بمنطق يستطيع حذف قانون الطرف الثالث المستبعد بين المتناقضات. فيقول: «إن إلغاء مبدأ التناقض قد يعتبر أسمى غاية للمنطق الرفيع». ومن هنا فإن «مزج الأضداد» كان يعتبر ملمحا مكونا لجماليات الرومانتيكية. ومهما تعددت الروافد التي مهدت لذلك إلا أن «شيلنج Schilling» كان ـ كما يقول الباحثون ـ أقوى من عبرَّ عن هذا المبدأ؛ إذ سماه «فلسفة الماهية»؛ حيث يناط بالفن على وجه الخصوص مهمة امتصاص التناقضات، فيقول: «وكما يولد الإحساس بالتناقض الظاهر الذي لا مخرج منه، فإن الإبداع الفني يصل إلى أوجه، كما يشهد بذلك جميع الفنانين والمشاركين في هذه الحميا، عند الشعور بالاتساق المطلق والهارمونية التامة. فكل خلق فني يقوم على إلغاء الازدواج المطلق بين أنشطة متضادة تبدو وقد تم تجاوزها تماما في كل عمل فني. إن القدرة الشعرية كفيلة بالتفكير فيما هو متناقض والعمل على مزجه وتوحيده» فالفنان ينطلق إذن من التعارض بين الأضداد كي يصل إلى إعادة امتصاصه وتأليفه. والاعتراف بهاتين اللحظتين ضروري، لأنه يدخل حتى في تعريف العبقرية عنده: إن ما يميز العبقرية عن كل ماهو مجرد موهبة بسيطة أو مهارة عادية إنها وحدها هي القادرة على إلغاء التناقضات التي لا يستطيع سوى العبقري أن يلغيها. وهذا ما يتم أيضا في مفهوم الجمال. ففي العمل الفني نجد أنفسنا حيال المطلق الممثل بالمحدود. لكن المطلق المقدم انما هو الجمال. ولما كان الفن يمتص جميع التعارضات والتناقضات فإن من فضول القول ملاحظة تعدادها. ومع ذلك فإن بعضها أكثر أهمية من البعض الآخر. ومثال ذلك التعارض بين الشعور واللاشعور الذي يقول عنه «شيلنج» إن الشعور واللاشعور لا ينبغي أن يكونا سوى أمر واحد في الإنتاج الفني. فالعمل الفني يقدم لنا توحد الشعور باللاشعور. وفي كتابه عن «فلسفة الفن» نجد أن هذه الثنائية قد امتزجت بثنائية أخرى هي الحرية والضرورة. مع التأكيد على ثبات المقولة الأساسية: إن الفن مزج مطلق أو تأويل متبادل للحرية والضرورة. فالضرورة والحرية مرتبطان مثل الشعور واللاشعور. والفن

إذن يعتمد على ما يسمى بتماهي الأنشطة. (٦٩ ـ ٢٦٠).

ويلاحظ الباحثون أن هذه المصطلحات تتردد بين فلاسفة الرومانتيكية بأشكال مختلفة. مثل الحدس الغريزي والقصد، والطبيعي والمصنوع، والحماس والسخرية. وعلى مستوى الأعمال الفنية تقوم ثنائيات الشكل والمضمون، أو المادة والروح، أو الواقعي والمثالي بنفس الدور. لكن «شيلنج» يبرز بصفة خاصة في العمل الفني امتزاج العام بالخاص إذ يقول: «إن ما يميز الشعر في ذاته هو مايميز جميع الفنون، وهو تمثيل المطلق أو العالمي فيما هو خاص». وكل جزء من العمل إنما هو في الآن ذاته كل أيضا. إن هذه الوحدة بين ماهو خاص وماهو عام هي التي نجدها في كل كائن عضوي. وفي كل عمل شعري، حيث نجد مثلا أن مختلف الأشكال البلاغية تقوم بوظيفة العضو الذي يخدم الكل، وهي مع ذلك، عند التشكيل التام للعمل ـ يعتبر كل منها شيئا مطلقا في ذاته. وكيفية الدلالة الفنية إنما هي تأويل العام والخاص، مما يحيلنا إلى علاقة الدال والمدلول. (٦٩ ـ ٢٦٣).

وإذا كانت الطبيعة التي يصفها الخطاب يندر أن يتجلى فيها هذا التضاد، فليس معنى ذلك أنها لا تعرف الأضداد؛ فكل خواصها تنتظم في ثنائيات متضادة، لكن الطبيعة تعنى بتوزيع هذه الأضداد. وتستخدم التحولات سواء على مستوى الزمان أو المكان، فبين الشباب والشيخوخة سن النضج. وبين المناطق الباردة والحارة تقع الأقاليم المعتدلة، بل أكثر من ذلك إذا أخذنا في اعتبارنا تلك الوحدات الكبرى المؤلفة من توافق وحدات متجانسة نسبيا ـ وهي الطوائف الاجتماعية ـ لوجدنا أنه لا يقوم بين الأطراف حد وسط فحسب، بل إن هذا الحد الوسيط هو الأغلبية العريضة في معظم الأحوال. وهذا هو معنى منحنى «جاوس Gauss»، الذي يدل في اتجاهاته العامة على أن الطبيعة وسطية أو محايدة؛ أي نثرية، لكن الشعر كثافة تفرزها اللغة عندما تستقطب الدلالة وتمحو الطرف المحايد الوسيط. وهذا هو جذر التضاد الذي كان يضعه «كيركجارد Kierkegard» بين الأخلاق وعلم الجمال، فالشعر بحث عن الكثافة، بينما يهرب العقل من التطرف والوقوع في قبضة الأضداد. وليست الأشكال البلاغية في التحليل الأخير

سوى أدوات متنوعة تعتمد عليها اللغة لإنتاج هذا النوع من الكشافة الجمالية الشعرية. (٤٤ـ ٢٦).

ويلاحظ أن الشكل البلاغي، كما سيأتي شرحه في موقعه من هذا البحث، ليس شيئا آخر سوى الإحساس به كشكل بلاغي. أي أن وجوده يتوقف تماما على وعي القارىء أو عدم وعيه بغموض الخطاب الذي يحتويه. وقد لاحظ «سارتر Sartre J.P.» من قبل أن «الشيء» الأدبي - مع عدم توفيق هذه العبارة - ليس متضمنا في الكلمات، بل إنه على العكس من ذلك هو الذي يسمح لنا بفهم كل كلمة منها. هذه الدائرة الهرمينيوطيقية توجد بدورها في البلاغة كما أشرنا إلى ذلك عند الحديث عن جماليات التلقي والتأويل. فقيمة الشكل البلاغي ليست معطاة في الكلمات التي يتكون منها؛ إذ أنها تتوقف على الهامش القائم بين هذه الكلمات وبين ما يتلقاه القارىء منها في ذهنه، متجاوزا لها في الآن ذاته. إنها عملية تسام أو تجاوز دائم للشيء المكتوب، ومن المعروف أن هذا الوضع الذاتي في جوهره لم يكن يرضى متطلبات اليقين والعالمية التي تفرضها الروح الكلاسيكية. ومن هنا نشبت لديها ضرورة توحيد الأذواق في إجماع عام. وكانت أداة هذا الإجماع تتمثل في القوانين البلاغية التي تعتمد في المقام الأول على قائمة يتم تعديلها من حين لآخر، لكنها تعتبر دائما استقصاء كاملا للأشكال المعترف بها. وتعتمد ثانيا على تصنيف هذه الأشكال طبقا لصيغها وقميتها. وهو تصنيف كان يخضع بدوره لعمليات مراجعة وتعديل. لكن يتم ضبطه بالقوة حتى يفضي إلى نظام وظيفي متماسك. (٤٧ـ ٢٤٠).

من هنا فإن بلاغة الخطاب التي تعتمد على علم النص وهي تراجع الأسس المعرفية التي تنطلق منها، لا يمكن أن تكتفي بمجرد إعادة توزيع الأشكال البلاغية مع الاحتفاظ بالمقولات الأساسية في نظرية اللغة أو منهج بحث النصوص. كما يفعل بعض التوفيقيين من الباحثين الذين يقعون في تصور خاطىء منهجيا عندما يلتمسون في القديم مظاهر التوافق مع الحديث، بل ويحتفظون

بمصطلحاته وأدواتـه الإجرائية . على أن الدارس البـلاغي المحدث للشعر يمكن أن يطمح إلى استئناف مهمة البلاغة القديمـة منطلقا من النقطة التي توقفت عندها، فبعـد تصنيف الأشكـال من الضروري الكشف عـن بنيتهـا المشتركـة . فـالبـلاغـة القديمـة حاولت تحديـد الفاعليـة الشعريـة الخاصة بكل شكل على حـدة . لكن الشعـرية البنيـويـة التي سـادت في النصف الثـاني من هذا القـرن تضع نفسهـا في مستـوى أعلى من التكـوين ، فهي تبحث عن شكل الأشكـال ؛ أو عن الفـاعليـة الشعـرية العـامـة لجميع الأشكال . كما تتحقق بـالفعل أو بـالقوة ، بشكل خـاص ومحدد ، طبقا للمستوى وللوظيفة اللغوية التي تتم فيها هذه الفاعلية .

وبهذا فإن تحليل الأشكال ــ كما سيأتي شرحه بالتفصيل فيما بعد ــ يصبح تجريدا يعتمد على حصر الانحـرافات الشعرية ، وهـو يتم أولا طبقا للمستويات الصـوتية والـدلاليـة . ثم يتم طبقـا للوظـائف التقـابليـة بأنماطهـا الإسنـاديـة والتحديـديـة والتراكمية ؛ الأمـر الذي يسمـح مثلا بالتمييـز بين عامـل إسنادي وهـو الاستعارة ، وعـامل تحديدي وهـو الـوصف ، وآخر تـركيبي وهـو عـدم الترابط . وهكذا نجـد الاستعارة من هـذا المنظور البنيوي تقابل القـافية باعتبارهـا ـ أي الاستعارة ـ عـاملا دلاليـا في مقابل عـامل صوتي . وهي من نـاحية أخـرى تقابل الـوصف باعتبـارهما عاملين دلاليين . وتصبح الشعرية في موقف يجعلها ترتفع على مجرد التصنيف البسيط للأشكال لتكون نظرية للعمليات الشعرية . وهنا يتدخل القرار المنهجي الثاني الذي يتمثل في فكـرة الانحـراف «Ecart» ، كما سنتعرض لها بـالتفصيل ، باعتبارها خـرقا منظما لشفرة اللغة ، يعتبر في حقيقة الأمر الوجه المعكوس لعملية أساسية أخرى . إذ أن الشعر لا يدمر اللغة العادية إلاّ لكي يعيد بناءها على مستوى أعلى . فعقب فك البنيـة الـذي يقوم بـه الشكل البـلاغي تحدث عمليـة إعـادة بنية أخـرى في نظـام جديد . فإذا ما جمعنا إذن هاتين القـاعدتين المنهجيتين فإن بوسعنا حينئذ أن نصل إلى نظـرية شعـرية لـلأشكـال البلاغيـة لا يمكن أن تعتبر مجرد امتداد للمجـازات الكلاسيكية . (٦٤ ـ ٢٢٩) .

ولقد قدمـت مبادىء الشعرية عنـد «جاكوبسون» للبـاحثين أداة تحليلية تقرب

نظريـة الوظيفـة الشعريـة من استراتيجيات الخطـاب الخاصة بـالأدب. فالوظـيفة الشـعرية عنـده تتميـز كما هو متـداول بكثـرة عن طـريق العـلاقـة التي تقـوم بين المحـورين الأساسيين في الخطـاب، وهما محور الاختيـار والتركيـب. «Paradigme - Syntagme» ولنتـذكـر العبـارة التي صيغ بها ذلك: إن عمليـات اللغـة تتمثل في التـداخل بين هـذين المحـورين، فعلى المحـور الأول وهو التركيبي تقـوم عـلاقـات التجاور، وبـالتالي تلك العمليـات ذات الطابع التـأليفي. وعلى المحور الثـاني وهو الاستبدالي تنمـو العمليات ذات الأساس التشبيهي وهي المكـونة لجميع التنظيمات الاختيارية. وصياغة أية رسالة تتكىء على لعبة هذين المحورين. وخاصية الوظيفة الشعـرية حينئـذ هي الإخـلال بهذه العـلاقة بـوضـع أحـد المحـورين فوق الآخـر «فالوظيفة الشعرية تعرض مبدأ التعادل الماثل في محور الاختيار على محور التأليف». (٥٨ ـ ٤٠) لكن بأي معنى؟ في اللغة العـادية، لغة النثر نجـد أن مبدأ التعادل لا يصلح لتكـويـن القـول، بل يصلـح فقط لاختيـار الكلمات الملائمـة على مستـوى التشابه. لكن شذوذ الشعر يكمن على وجه الخصوص في أن هذا التعادل لا يصلح فحسب للاختيار، وإنما يصلح أيضا للتركيـب والـربط. وبعبارة أخرى نجد أن مبدأ التعـادل يصلح لتكوين القـول. ففي الشعـر يمكننـا أن نتحدث عن «استخـدام متوالٍ لوحدات متعادلة» وهنا يأتي دور سلاسل الإيقاع والتشـابهات والتقابلات بين المقـاطع. والتعادل في وحـدات الوزن والترجيع الـدوري للقوافي في الشعـر المقفي، وتبـادل المقاطع القصيرة والطـويلة، ومـواضع النبر في الشعـر المنبور. أمـا بالنسبـة لعلاقـات المعنى فإنها تقدم بفضـل هـذا التوالي في الشكل الصوتي لـونا من «الحوار الدلالي»، بل قد تؤدي إلى تعادلات دلالية باعتبارها نتيجة للإيقاعات. ففي الشعر نجد أن كل تشابه ظاهري في الصوت يقيَّم باعتباره تشابها أو عدم تشابه في المعنى. (٦٤ ـ ٣٣٤).

وإذا كان «جاكوبسون» لغويا وصاحب نظرية في الشعرية في الآن ذاته، فإن ذلك لم يكن مجرد صدفة. بل إنه ـ كما رأينا ـ يختبر الأدب باعتباره عملا لغويا. وليس هـذا على مستـوى الجملـة فحسـب، حيث يصبح من الملائم مـلاحظـة الأشكـال

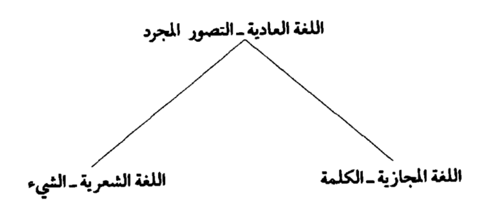
اللغويـة لمعرفة الأدب، ولكن أيضـا على مستوى الخطـاب. فأنماط الخطاب التي تدعى عادة باسم الأجناس الأدبية تتكون عند «جاكوبسون» بالنظر إلى امتداد بعض المقولات اللغوية. وأكثر جنسين أدبيين شيوعا وهما الشعر الغنائي والملحمي، وعلى مستوى آخر الشعر والنثر، هما اللذان أثارا انتبـاهه. وكان هناك ناقد رومانسي ألماني «جـان بول» قـد ربط بين الماضي والملحمـة، والحاضر والشعر الغنـائي، والمستقبل والشعر ا لدرامي. وفي هذا يقول «جاكوبسـون»: إذا أعطينا المشكلة صياغة نحوية بسيطة أمكننا أن نقول إن المتكلم في المضارع هـو نقطة الانطلاق والموضوع القائد في الشعر الغنائي. بينما نجد الغائب في الماضي هو الذي يقوم بهذا الدور في الملحمة، فالشعر الملحمي الذي يتركز في الغائب يتضمن الوظيفة الإشارية بقوة. أما الشعر الغنائي الـذي يتجه إلى المتكلم فهو يـرتبط في الصميم بالـوظيفة العاطفيـة، وشعر المخاطب يدور حول الـوظيفة الإفهامية أو الإعلامية، سواء كان ضـارعا أو ناصحا طبقا لموقف المتكلم من المخاطب في تبعيته أو قيادته. (٥٩ ـ ٧١).

لكن العــلاقـة بين هــذين النمطين من الخطــاب وبين شكلين من أشكــال البلاغـة، هما الاستعارة والكنـاية، هي أشهـر محاولة يقـوم بها هذا المفكـر لملاحظة امتـداد المقولات اللغـويـة على وحدات النص التـي تتجاوز الجمل. وكـان بحث شكـلاني آخر هـــو «إيخنبـاوم Eichem-baum» قد حـدد أيضا أكبر مـدرستين شعريتين في عصره، وهما الرمزية والاخماتوفية ـ نسبـة إلى الشاعرة اخماتوفا ـ قائلا: إن الرمـزيين يؤثـرون الاستعارة بصفـة خاصة، ويبرزونها من بين جميـع وسائل التمثيل اللغوي الأخرى. باعتبـارها الطريقة المثلى للمقاربة بين الأنماط الـدلالية المتباعدة. أما «اخماتـوفا» فهي ترفض مبدأ الامتـداد الذي يعتمد على القوة الإيحائيـة للكلمة. فالكلمات لا تمتـزج فيما بينها وإنما تتلامس. مثل العنـاصر التي تتكون منها اللـوحة الخزفيـة. وبدلا من الاستعـارات تبدو تلك الكلمات بكل ألـوانها الجانبية المختلفـة مصهورة في الكنايـات والدوائر ». ويأتي «جاكوبسـون» ويقـوم بتعميم هذه الملاحظة في دراسته عن «باسترناك Pasternak». ويطبقها على الجنسين الأدبيين الكبيرين، وينتهي إلى أن الاستعارة بالنسبة للشعر، والكنايـة بالنسبة للنثر، يمثلان الخط الذي يتحمل أدنى درجات المقاومة النوعية.

وليس هناك حد فاصل عند «جاكوبسون» بين النصوص التي تمتاح من علم اللغة، وتلك التي تعالج مشكلات الشعرية. ولا يمكن أن يكون هناك هذا الحد. فعمله كنحوى يمكن أن يثير المتخصص في الأدب كما يعني باحث الصوتيات. وذلك لأن المقولات اللغوية الفاعلة إنما تنعكس في تنظيم الخطاب. وإذا كانت جميع مقولات الخطاب تنبثق من اللغة فإنه من الضروري لتحديدها الاعتراف قبل كل شيء بتعدد الأنظمة الوظيفية في داخل اللغة بالشكل الذي شرحناه في كتابنا عن الأسلوب. ويلاحظ أن «جاكوبسون» لم يكف مطلقا عن محاربة أتباع الاتجاهات المحدودة، الذين يريدون قصر اللغة على إحدى وظائفها فحسب. وكما أنه من الضروري في يوم من الأيام الاعتراف بأن أوروبا ليست مركز الأرض - على حد تعبيره ــ وأن الأرض ليست مركز الكون، فإن الباحث عليه أن يخوض معركة مشابهة للتمييز بين ذاته والآخرين، وللتخلص من مركزية الذات الطفولية، وترك التوحيد بين اللغة والجزء الذي نعرفه أكثر من غيره، كان من الضروري الاعتراف بالنظائر اللغوية. وفي مقابل ذلك فإن الأشكال البلاغية ذاتها، والإجراءات نفسها تبدو أيضا خارج اللغة الطبيعية، في فن السينما والرسم مثلا، فاللغة في ذاتها لا يمكن أن تكون موضوعا مباشرا للعلم، مثلها في ذلك مثل الأعمال الأدبية، وإنما النظرية التي نقيمها عنها. يقول «جاكوبسون»: كثير من الخواص الشعرية لا تأتي فحسب من علم اللغة، لكن أيضا من مجموع نظريات العلامات والرموز. أي من السيميولوجيا العامة» وأنماط هذه الإجراءات السيميولوجية المختلفة هي التي تمثل موضوع كل علم، وليس موادها المختلفة. وتتحدد الاستعارة والكناية بالعلاقة المتخالفة والسببية بين معنيين لكلمة واحدة. لكن كل صورة تفترض علاقة سببية بين نفسها وما تمثله. ومن هنا تأتي ضرورة الدراسة المتزامنة لجميع العلاقات السببية للدلالة. ولغير السببية في مجالات أخرى. بحيث نجد أن نفس الحركة التي قادت الدارسات الأدبية من قبل نحو الشعرية ستقود الشعرية بدورها للدراسات السيميولوجية والرمزية. (٦٩ ــ ٢٢١). فإذا حاولنا في ضوء هذه المعطيات أن نحدد الآن علاقة البلاغة بالشعرية، رأينا أن البلاغة ــ في بعدها الأسلوبي

المباشر ـ تتمثل في معرفـة وتحديد الإجراءات اللغوية المميزة لـلأدب. أما الشعرية فهي المعرفة المستقصية للمبادىء العامة للشعـر. بالمفهوم الواسع لكلمة شعر الذي يجعلها مرادفة للأدب أيضا، ومن ثم فإن البلاغة هكذا لا تزعم لنفسها حق استنفاذ الجوانب المتصلـة بالنص الأدبي. وإنما تحاول تكـوين معـرفة مـوضوعيـة به على مـا سنفصل القول فيه فيما بعد.

والملاحظ أن كثيرا من هذه الـدراسات الشعريـة الآن تتخذ محورا لها الحديث عن طبيعة وخصائص اللغة الأدبية؛ باعتبارهـا ملتقى نظريات الخطاب المعاصر. وهنا يتساءل «تـودوروف Todorov.T.» سؤالا يعنينا في البلاغة العـربية بصفة خاصة، حين يقول: هل اللغة المجازية هي ذاتها اللغة الشعرية؟ وما العلاقة بينهما؟ وينتهي في تحليله إلى وضع اللغـة المجازيـة مقابل اللغة الأدبيـة أو الشعريـة. على اعتبار أن الأولى تنحـو إلى تحقيق مـا يطلق عليـه الخطاب الأجـوف، أي ذلك الـذي يجذب الانتباه إلى الرسـالة في حد ذاتها، بينما تنحو الثانية إلى أن تحضر لنـا الأشياء نفسـها، طبقا لوظيفة المحاكاة في الخطاب بعد تأويلها. ومع ذلك فإن كلتا اللغتين تصارعان عدوا مشتركـا هو ما يسميـه «الخطاب الشفـاف» أي الذي يفرض التصـور المجرد. ويقوم بتحويـر مثلث «أوجدن Ogden وريتشاردز» الشهير عن المعنـى لتمثيل هذه العلاقة على النحو التالي:



وبطبيعـة الأمـر فإن المسألـة هنـا تتعلق بمحض إتجاهـات؛ إذ أن كل خطـاب يتضمن بـالضرورة المظاهـر الثـلاثة. الخطـاب الأدبي لا يفـر من «واقعه» إلا لأنـه

يفتقد على وجه التحديد إلى مشار إليه. والمعنى المجرد لا يسيطر في اللغة العادية إلا على أساس الوجود الضمني للأشياء. وإذا كان هذا التمييز مثيرا فإنه يؤدي إلى قصر اللغة المجازية على دور تصبح فيه سلاحا غير ضروري للأدب في صراعه من أجل الدلالة الصافية. مع في ذلك من بعد عن حقيقة الشعر الذي يعتمد على المجاز في تحقيق وظيفة أساسية هي التكثيف والتمثيل الأيقوني، بل يمكن أن يقال في مقابل ذلك إنه لا شعر بدون مجاز، على أن نفهم من كلمة «مجاز» دلالة عريضة بالقدر الكافي تتجاوز مااستقرت عليه الأعراف البلاغية؛ فكل رسالة أدبية هي بالضرورة موقعة، مترابة، متشاكلة، ملتبسة، متقاطعة... الخ. لكن هناك أيضا مجازات أو أشكال بلاغية بدون شعر، وهذه هي المنطقة المثيرة للجدل. إن ما يميز الخطاب الشعري أنه لا يتحدث عن الأشياء؛ فالشعر بأكمله في الكلمات أشكالا ودلالات. وفي هذه الحالة فإن مثلث المعنى اللغوي ــ قبل تعديله ـ ليس صالحا للشعر الذي يعثر على تبريره في ذاته. فرسالة الشعر تتحقق في التماس بين الضلعين عند النقطتين السفليين للمثلث المذكور. والهدف الشعري يتجلى في ترك استخدام الكلمة لتحل محل الشيء.

وليس بوسعنا في هذا السياق أن نستغرق في استعراض نظريات الشعرية اللغوية والسيميولوجية؛ لأن ذلك يند عن القصد من هذا التمهيد المعرفي لبلاغة الخطاب وعلم النص، بالإضافة إلى أن بعض النصوص الهامة في هذا الصدد قد ترجمت إلى اللغة العربية، مما يجعل الموقف مختلفا عما كان عليه مثلا عند وضعنا للكتاب النظري الأول عن البنائية. ولكن لا ينبغي أن نغفل أهمية بعض المصطلحات الشعرية التي تلعب دورا أساسيا في القضايا البلاغية من منظور شعري. وأبرزها في تقديرنا هو مصطلح «الانحراف» الذي تعددت صيغه في اللغة العربية. فمرة يبحث الرفاق له عن معادل بلاغي قديم وهو «العدول» فيقلمون أظافره ويثلمون حدته، ومرة أخرى يلجأ الباحثون إلى كلمة ذات إيحاء مكاني واضح هي «الانزياح» تفاديا للإيحاء الأخلاقي المقصود والمستمر في كلمة «انحراف».

ومن الطريف أن يلاحظ بعض النقاد الغربيين أيضا تعدد الكلمات التي تشير إلى نفس هذا الإجراء. ابتداء من «بول فاليري .Valery. P» الذي كان يفضل كلمة يمكن ترجمتها بأنها «تجاوز»، «وبالي .Bally.Ch» الذي استخدم كلمة «خطأ» في المعنى ذاته عندما قال «إن أول إنسان أطلق على المركب الشراعي كلمة شراع - أي على سبيل المجاز المرسل للجزئية - قد ارتكب خطأ». كما أن «سبتسر .Spiyzer.L» الأسلوبي الألماني هو الذي فضل كلمة «انحراف» ووظفها إلى أقصى مدى، وآثر «تيري Thiry» كلمة أخرى هي «كسر» «وجان كوهين .Cohen.J» يستخدم ما يقابل في العربية «انتهاك» و«بارت» يجعلها «فضيحة» و«تودوروف» يصل بها إلى «شذوذ» و«أراجون Aragon» يبلغ أقصى مدى عندما يجعلها «جنون». وكلها تقريبا كلمات ذات إيحاءات أخلاقية موسومة. مما يبرر بعض ردود الفعل الرافضة لها، على اعتبار ما يمكن أن تفضي إليه في نهاية الأمر من العودة إلى النظرية التي كانت شائعة في القرن الماضي، والتي كان يعد الفن بمقتضاها ظاهرة مرضية، والشاعر إنسان عصابي. لكن يسجل الباحثون «لجان كوهين» في كتابه عن بنية اللغة الشعرية ـــ الذي ظفر بترجمتين في اللغة العربية ـــ مزية أنه جعل حصر الانحراف أو تصويبه مرحلة في إعادة البناء، تتبع بالضرورة مرحلة تدمير البنية. فالوقوف حينئذ عند «الانحراف عن القاعدة» فحسب خلط للشكل الأسلوبي بالسلوك الهمجي. ومن هنا فإننا يمكن أن نطمئن إلى تعريف مؤقت مثل هذا: «إن اللغة الشعرية ليست غريبة عن الاستعمال الجيد فحسب، بل هي ضده. لأن جوهرها يتمثل في انتهاك قواعد اللغة». وليس من الحكمة عند البلاغيين الجدد أن نجعل منطلقنا في تحديد الانحراف ما يسمى باللغة اليومية العائلية، أو لغة رجل الشارع. بل إن اللغة الشعرية ينبغي أن تقارن بنموذج نظري للاتصال، مثل هذا الذي يميز بين ثنائية اللغة العلمية واللغة الغنائية. فالقول الشعري يتميز - بما هو كذلك - عن القول المعتبر علميا بامتزاج الدلالة بالرمز، باستحالة ترجمته أو تلخيصه أو إنكاره أو تقديم أي معادل له مهما كان. وكل هذا معروف جيدا. لكن يظل السؤال قائما: من أين تأتي هذه الخواص وكيف تتحقق تلك الطبيعة؟ هل هي

نابعة من موهبة أو مكتسبة؟ هل هي حالة صوفية أم مجرد تقنية؟ هذه الأبنية الإضافية العديدة ـ كما يسميها «ليفين Levin.S.R.» ـ والتي يفرضها الشاعر على خطابه: هل تكشف عن الآثار المميزة للعمل الشعري؟

وإذا كان من بين هذه الأبنية الإضافية وأكثرها جذبا للانتباه قواعد الوزن ونظم التقفية فإن المساواة بين النظم والشعر تحطم جميع الجهود التي بذلت للتمييز بين المفهومين. وعندما يكرر النقاد قولهم إن الآثار الناجمة عن الأسلوب لا يمكن أن توجد ما لم تكن معارضة لقاعدة أو استعمال مألوف فإنهم لا يلبثون أن يضيفوا إلى ذلك حقيقة هامة، وهي أن الذي ينتج هذا التأثير يكشف في الوقت ذاته عن حركة الانحراف والقاعدة معا. فعلى سبيل المثال نجد أن الاستعارة لا يمكن تلقيها على أنها استعارة إلا بالإحالة على المعنى الحقيقي في نفس الوقت الذي تحيل فيه على المعنى المجازي. ومن هنا فإن العلاقة بين القاعدة والانحراف هي التي تحدد في الواقع العملية الأسلوبية وليست الانحراف في حد ذاته. (٤٩ ـ ٥١). على أن القاعدة التي يقاس عليها الانحراف الشعري قد يطلق عليها مصطلح آخر هو «درجة الصفر البلاغية». وهي التي تتطلب تحديد الموضوع البلاغي. ويرى بعض الباحثين أن البلاغة الكلاسيكية ربما تكون قد ماتت لأنها لم تحل هذه المشكلة. كما أن البلاغة الجديدة لم تجب عليها بشكل تام حتى الآن. فكل الناس يتفقون في القول بأنه لا تكون هناك أشكال بلاغية لغوية ما لم يكن من الممكن معارضتها بلغة أخرى لا تحتوي على هذه الأشكال. وفي هذا يلتقي البلاغيون الجدد بعلماء الدلالة الأنجلوساكسونيين. فالكلمة الاستعارية مثلا لا تقوم بوظيفتها إلا بالتقابل والتوافق مع كلمات أخرى غير استعارية. والتناقض الذاتي في التأويل الحرفي ضروري لكي ينبثق التأويل الاستعاري. لكن: ماهي إذن تلك اللغة غير الموسومة وغير المشكلة من وجهة النظر البلاغية؟

ينبغي الاعتراف مبدئيا بأنها غير قابلة للكلام، وقد حددها «دو مارشيه Du Marsais ١٧٣٠م» بأنها هي المعنى المؤصل «الإيتمولوجي Etymologique». لكن نتيجة ذلك هو أن كل المعاني المشتقة والمتفرعة، أي كل المعاني الحالية، تصبح

مجازية. وهنا تختلط البلاغة بالدلالة وتمتزج بها. كما تمتزج أيضا بالنحو كما كان يقال من قبل. وبعبارة أخرى فإن التعريف «الإيتمولوجي» التطور ي لما ليس مجازا يجعل الأشكال المجازية هي ذاتها تعدد المعنى. ولهذا فإن «فونتانية ١٨٢٧م Fontanier» يجعل المعنى المجازي في مقابل الحقيقي. على أساس إعطاء كلمة «حقيقي» قيمة تتصل بالاستعمال لا بالأصل. فداخل إطار الاستخدام الحالي يقوم التقابل بين الحقيقة والمجاز. لكن البلاغة لا تشغل إلا بغير الحقيقي؛ أي بالمعاني المستعارة دون أن تعطي أي تحديد للخط الفاصل بينها وبين الطريقة العادية في الكلام، أو تقوم بتعريف هذه الطريقة. هذا الخط الفاصل لا يوجد في الكلام العادي الحالي. واللغة المحايدة لا وجود لها. فهل يترتب على ذلك حينئذ أن نعترف بذلك الفشل، وأن ندفن المشكلة مع البلاغة ذاتها؟

لقد قدمت البلاغة الجديدة في إطار الشعرية المحدثة ثلاثة محاولات لحل هذه الإشكالية يمكن أن تتضافر مع بعضها. فذهب «جيرار جينيت Genete.G.» إلى أن التقابل بين المجاز المتشكل وغيره هو تقابل بين اللغة الواقعية والمحتملة. وأن إحالة إحداهما على الأخرى تتخذ شاهدا لها ضمير القارىء أو المتلقي. ونتيجة لذلك فإن التأويل يربط احتمال اللغة لدرجة الصفر البلاغية بحالة ذهنية. أي أن ما يفكر فيه الشاعر يمكن دائما ترجمته بشكل غير مجازي اعتمادا على نظرية الاستبدال التي تربط بين الانحراف وقابلية التعبير للترجمة إلى مستوى آخر. ويلاحظ أن هذا الحل يتعارض مع الخاصية الأساسية للشعر والتي لم تعد مجرد نزعة رومانسية، وهي أن ماهو جوهري فيه هو عدم قابليته للترجمة.

والطريقة الثانية لحل إشكالية درجة الصفر البلاغية غير القابلة للكلام في نظرية الشعرية الحديثة هي طريقة «جان كوهين» التي أشرنا إليها من قبل. وتتمثل في اختيار منطلق يتم الارتكاز عليه، لا يتعلق بدرجة صفر مطلقة، وإنما بدرجة صفر نسبية؛ أي استخدامات اللغة بأقل نسبة موسومة من المنظور البلاغي. أي بأقل درجة من المجاز. هذا المستوى اللغوي موجود فعلا في اللغة العلمية. ولهذا الفرض ميزات عديدة، فهو يتفادى الإحالة لضمير المخاطب أو وعيه. ويسمح بإعطاء

فكرة الانحراف قيمة كمية باستخدام الأدوات الإحصائية، لا لقياس درجة انحراف الشعر عن لغة العلم، ولكن لمعرفة مستويات الانحراف وفوارقه بين النصوص الشعرية ذاتها. مما يجعل دراسة تطور ظاهرة الانحراف مثلا من الشعر الكلاسيكي إلى الرومانتيكي والرمزي لا تخضع لمجرد الانطباعات الشخصية وإنما تتم وفقا لمعايير علمية مضبوطة.

وهناك طريقة ثالثة لتحديد درجة الصفر البلاغية باعتبارها «تكوينا ميتالغويا Mitalinguistique» أي ليست محتملة كما يقول «جينيت» ولا واقعية طبقا «لكوهين» وإنما هي مكونة. وهذا ما يذهب إليه أنصار جماعة «م Grupo it» البلاغية، وفي تقديرهم أنه يمكن الاكتفاء بتعريف تقريبي تصبح فيه درجة الصفر هي الماثلة في الخطاب المحايد البريء بدون تصنع، وهو العاري من جميع التلميحات. حيث تسمى الأشياء بشكل مباشر فيقال عن القط إنه قط. على أن الصعوبات تبرز حالما نعمد إلى تحليل نص معين لمعرفة ما إذا كان يتضمن أحد الأشكال البلاغية أم لا. إذ أن أي نغم مصوت، أو أية كلمة منطوقة موجهة إلى مخاطب، تحتمل أن لا تكون هذه الدرجة من الحياد والبراءة. وعندئذ يلجأ الباحثون إلى ما يطلق عليه «الحد الأدنى الذي لا يقبل الخطأ» الذي ينحو إليه الخطاب. ويضربون مثالا له باللغة العلمية ـ كما رأينا عند «كوهين» ـ وعندئذ يصبح معيار تلك اللغة هو أحادية الدلالة وعدم قابليتها للخطأ. غير أنه من المعروف أن العلماء يبذلون جهودا كبيرة لإعادة تعريف كلماتهم حتى تحقق هذا الشرط. مما يجعلنا ننتهي إلى أن درجة الصفر هذه افتراضية في اللغةوليس لها وجود فعلي في غالب الأحيان. أو لنقل إنه لا وجود لدرجة الصفر المطلقة، وإن كانت تتحقق بشكل ما في بعض أنواع الخطاب وفي سياقات مصطنعة ومعقمة. ومن هنا فإنه يمكن أن نصل إليها عن طريق تكوينها. وكما أن تفكيك الدال إلى وحداته الصغرى يفضي بنا إلى الوحدات المكونة الأولى له، وهي «القيم الخلافية الصوتية» التي ليس لها وجود صريح مستقل في الكلام، فإن تفكيك المدلول يظهر وحدات دلالية صغرى لا تنتمي إلى المجال الظاهر للخطاب. وفي كلتا الحالتين فإن الوضع الأخير

للتفكيك يعتـــــبر «تحــت لغـــــوي Infralinguistique». ومن هنا لا ينبغي أن نقتصر على المستـوى المعجمي الظـاهر، بل لابـد من نقل التحليل إلى المستـوى الدلالي. فدرجـة الصفر بناء على ذلك لا تتمثل في الكلام كما يقـدم لنا، بل تصبح خطابا مقتصرا على وحداتـه الدلالية الجوهرية. (٦٤ ـ ٢١٢). وسنعـود عدة مرات إلى هذه القضـايا الأصوليـة في الشعرية وبلاغـة النص، لنتعرف على نتائجهـا عند تحليل المفـاهيم والإجراءات التي تعتمـدها هـذه البلاغـة في التحليل. خاصـة عند دراسـة التحولات الـدلاليـة. إذ بـدون استكشافهـا علميـا تكاد تفلت مـن أيدينـا الخواص الأسـاسية للغـة الشعـريـة. هذه الخواص التي تفسر أحيـانـا بأنها تتصل بالدال، وهي تشير إلى طريقتـه التي لا تتغير في الدلالة عما يمكن التعبير عنه، إن لم يكن بطريقة أفضل، بالشرح غير الشعري الذي يقدمه المفسر أو الناقد. فلو كانت نفس الدلالة يمكن التعبير عنها بطـريقة أخرى ـ كما تقول البلاغة القـديمة ـ فلأي شيء خلق الشعـر؟ ولماذا إذن الوزن والقـافيـة وخواص الترجيـع الصوتي والتشـاكل الدلالي والطـاقة التصويـريـة والرمـزية؟ إن النظـرية الرائجـة عن اللبس والغموض تعطي ــ كما يقول البـاحثون ــ لهذه الأسئلة إجـابات فقيرة. فتعـدد المعنى لا يشبع سوى الحس الاقتصـادي. ولو كـانت وظيفـة الشعر تنحصر في أنـه يوجـز في جملة واحدة ما يمكن أن يقوله النثر في بضع جمل فإن مزيته حينئذ محدودة. وليس الإنسان على هذا القدر من البخل بـالكلمات، لدرجة أنه يشعر بأنه مسحـور أمام الاختزال والإيجاز. وربما يرى بعض النقاد في تلك النظرية التـي توحي بأن «الشعرية» تعادل «الثروة» صـدى بعيدا للأفكار الاقتصـادية التي تعنى بجودة الاستثمار اللغـوي. مما يجعلنا نظن بأن التحـولات النوعية للدلالـة، وليس مجرد الاقتصار الكمي، هي التي تمثل النواة الجوهرية للشعرية.

وينبغي عنـد تحليلنا لعنـاصر الشعرية العـربية من منظـور تاريخي أن نـأخذ في اعتبارنـا جملة الأعـراف والتقاليد المؤسسـة للخطاب الثقـافي العربي، والتي أدت إلى كثير من التـوتر والتنـاقض في المقولات البـلاغية العـربية، ويكفي أن نشير في هـذا الصـدد إلى وضع «القـرآن الكـريم» في خـارطـة الأجنـاس الأدبيـة العـربيـة، فقـد

أدرجه البلاغيون ـ تحرجا وتقوى ـ في مجال النثر، ثم لم يلبثوا أن أدركوا أنه مفعم بعناصر الشعرية الحقة فقدموه في البلاغة على الشعر مع اعترافهم بأن الشعر عموما أبلغ من النثر، ولهذا فإن الحل الذي قدمه «طه حسين» في العصر الحديث يستجيب لشروط التقسيم العلمي لأنماط الخطاب ويحل بعض إشكالياته في الثقافة العربية، وذلك عندما رأى أن القرآن ليس بشعر وليس بنثر، و إنما هو «قرآن». على أساس تخصيص مرتبة متميزة، تخرج عن الثنائية المرهقة بين الشعر والنثر والتي أدت إلى كثير من مظاهر اضطراب الأحكام والمعايير البلاغية. وإذا كانت معايير الشعرية الحديثة ـ خاصة في شقها التداولي الذي سنشير إليه على التوالي ـ تقيم وزنا بالغا للأعراف القارة لدى المتلقين في تحديد أنماط الخطاب، فإن النص القرآني يظفر في الثقافة العربية بما لا يعادله نص آخر من حيث التميز النوعي الذي يجعل تلقيه يتم في مستوى مخالف لمستوى الشعر والنثر معا. ونعود إلى السياق الذي كنا بصدده في إبراز التحولات المعرفية لبلاغة الخطاب لنلاحظ أن أهم ما حدث في مجال الشعرية هو الانتقال خلال العقدين الأخيرين من المواقع البنيوية الى نطاق شعرية النص والتداولية الأدبية؛ حيث تجاوزت نظرية الأدب بشكل لافت الإطار المحدود للبنوية، ومازالت تثمر نتائجها المترتبة على ذلك. فإلى جوار مقولات الانحراف المتعددة، وفروض «جاكوبسون» عن الوظائف اللغوية والشعرية، ودراسة الدلالات الحافة الإيحائية نبتت اتجاهات محدثة تعلن أزمة «أدبية الأدب» وماتعتمد عليه من نماذج بنيوية شهدت فترة تألق واضح بفعل كفاءة التلقي والتنظير والإعلام التي تتميز بها المدرسة الفرنسية. وكانت هذه الأزمة ذات صبغة نظرية ومنهجية؛ لأنها تتعلق بالتحديد الدقيق لموضوع البحث، فمع اختلاف وجهات النظر وتعددها حول هذا الموضوع، كانت كلها تجمع على أنه يتمثل في تحليل «عناصر الأدبية»، حيث يسلم الجميع صراحة أو ضمنا بأن موضوع الشعرية يتركز في دراسة الإجراءات اللغوية التي تمنح لغة الأدب خصوصية مميزة تفصلها عن أنماط التعبير الفنية واللغوية الأخرى، هذه الخصوصية تتميز بأنها منبثقة من الأدب ذاته وماثلة في أبنيته التعبيرية. ولم يلبث الباحثون أن اعترفوا بضرورة الاعتداد باللغة الأدبية كنظام معقد للاتصال يتطلب تجاوز مستويات الجملة والنص معا ليشمل الواقعة

الأدبية منظـورا إليها في شمولها خلال دائرة التـواصل الاجتماعي، مما أفضى الى اتخاذ موقف تداولي في شرح عمليات الإنتاج والتلقي الجمالي للأدب ضمن ما أطلقت عليه تسمية «النماذج الثقافية».

ولم تصل بحـوث الشعـريـة لهذا الموقف الجديـد فجأة؛ إذ أن الـوصف البنيـوي المنبثق كـان يرتكـز على نظريـة لغويـة تعتد بـالثنائيـات الماثلة في مستـويات اللغـة المختلفة، مما أسفـر عن ازدهار بعض التحليلات المنصبة على الأشكـال البلاغية كما سنرى خـلال هذا البحث، بيد أن ضرورة الانتباه الى مـا أسماه «جريماس Greimas, A.J» بـالتشـاكل النصي أدى الى تزايـد البحـوث اللغـويـة التي تنطلق من «النص» باعتباره الوحدة الأسـاسية. وكانت دراسات «فان ديجك Dijk.T.A. Van» أوائل السبعينيات تؤذن بهذا التحول بالرغم من اعتماده على الشعـرية التوليدية. وقد اقترح حينئذ بحث «أجـرومية النص الأدبي»، ولم يلبث في نهاية هذا العقـد ذاته أن دعا الى نظـريـة عامـة لـلأدب تشمل الى جـانب النصـوص الأدبية عمليـة التـواصل الأدبي ذاتها.

وأدى تطور نظريـات اللغة ذاتها الى تجاوز الثنائية التي كـانت مثمرة في حينها ولم تلبث ان اصبحت وهمية، والتي تضع المقـاربة المنبثقـة في مقابل المقاربـة الخارجية. فالوصف الملائم للأبنية النصية ذاتها جعل الدراسين يدركون بأن القراءة، وهي ناجمة عن الأعراف التـاريخية والاجتماعية للوقـائع الأدبية، لا يمكن إهمالها باعتبارهـا أمورا تخرج عن نطاق اللغـة الأدبية. فليست القـراءة مجرد وسيلة مـادية للاتصـال بل هي التي تحدد كيفيـة هذا التـواصل، وتبين عندئذ أن المداخل التي كـان يقال عنهـا إنها خـارجيـة ربما أصبحت هي الـوحيـدة التي نتمكن عن طـريقهـا من تحديـد جماليـة النصوص المشتركة في أبنيتها اللغويـة بين المستويات الأدبية وغير الادبية. وأصبحت الشعـريـة مضطرة الى الاعتـداد بـالتأويل وجماليـات التلقي وتحليل النصـوص عنـد انتاجها وقراءتها معا.

بلاغة الخطاب

ـ الاتجاهات الجديدة

من القاعدة إلى الظاهرة

الاتجاهات الجديدة

أخذت بحوث البلاغة الجديدة تنمو منذ نهاية عقد الخمسينيات حتى الآن، عبر ثلاثة آفاق متجاورة ومتتالية. وإن كانت متباينة في أهدافها وبرامجها. ولا تتعلق هذه الآفاق بالاتجاهات الداخلية للدراسات البلاغية الجديدة فحسب، وإنما تمثل طرائق مختلفة في منظور التجديد وأدواته المنهجية، وقد مضت على النحو التالي:

ـ ولد مصطلح البلاغة الجديدة ذاته عام ١٩٥٨ في عنوان أحد الكتب الشهيرة التي وضعها المفكر البولوني المولد البلجيكي المقام «بيريلمان Perelman.Ch» تحت أسم «مقال في البرهان : البلاغة الجديدة». ويعتمد هذا الكتاب على محاولة لإعادة تأسيس البرهان أو المحاجة الاستدلالية باعتباره تحديدا منطقيا بالمفهوم الواسع، كتقنية خاصة ومتميزة لدراسة المنطق التشريعي والقضائي على وجه التحديد، وامتداداته إلى بقية مجالات الخطاب المعاصر. وقد عرفت هذه المدرسة فيما بعد بمدرسة «بروكسل» وتفرعت إلى تيارات عديدة متخالفة في الأعوام التالية؛ إذ انبثقت من دراسة المنطق القضائي لكنها لم تلبث أن تجاوزته إلى الفلسفة والأيديولوجيا بصفة عامة، حتى انتهت في آخر عقد الثمانينيات إلى ما يطلق عليه أزمة الشكلانية والطبيعية الجديدة. ويلاحظ عموما على مبادئها أنها تدور حول وظيفة اللغة التواصلية، وأنها ليست منبتة الصلة بالتقاليد البلاغية الكلاسيكية، على اعتبار أن منظر الخطاب البرهاني يهتم بدوره بالأشكال البلاغية كأدوات أسلوبية ووسائل للإقناع والبرهان. وسنعرض لأهم مبادئها بإيجاز وما يترتب عليها من نتائج في تجديد مفاهيم الخطاب.

ـ أما التيار الثاني في البلاغة الجديدة، وهو الذي سوف نركز اهتمامنا عليه، فقد نشأ في منتصف الستينيات من هذا القرن، وامتد مشروعه خلال العقدين التاليين، ولم تكن له علاقة تذكر ببلاغة «بيريلمان» المنطقية. بل إنه من بعض النواحي يعمل في الاتجاه المضاد له ولمدرسة بروكسل كلها.

وقد ولدت هذه البلاغة الجديدة في حضن البنيوية النقدية ذات النزوع الشكلاني

الواضح. وتتمثل جدتها في أنها تقوم في مقابل التقاليد المدرسية للبلاغة الفيلولوجية. ويمثلها جماعة ممن أطلق عليهم البلاغيون الجدد، معظمهم في فرنسا مثل «جيرار جينيت» و «جان كوهين» و «تودوروف» و «جماعة م» أو «جماعة ليجا» كما تسمى أحيانا. ويلتقون في كثير من مبادئهم وإنجازاهم بمثلى الدراسات المجازية واللغوية في الثقافة الإنجليزية والامريكية ـ على اختلاف في المناهج والغايات، غير أنهم يستمدون أفقهم المعرفي من تيارات تحديثية تتزامن مع حركات تجديد أخرى مثل النقد الجديد والرواية الجديدة والسينما الجديدة، وكلها تمثل ظواهر متقاربة في منبعها ومصبها.

ـ ويأتي الاتجاه الثالث لتحليل الخطاب بمنهج وظيفي مجاوز للاتجاه البنيوي ومعتمد على السيميولوجيا من ناحية والتداولية من ناحية أخرى، وقد تحول إليه في نهاية السبعينيات بعض أنصار التيار الثاني كما فعل «تودوروف» الذي اعترف عام ١٩٧٩ بأن السيميولوجيا يمكن أن تفهم باعتبارها بلاغة معاصرة، وقد اتضح أن مفهوم بلاغة الخطاب مرهون بالاعتداد بها كعلم لكل أنواع الخطاب. علم عالمي في موضوعه وفي منهجه. مهما اختلفت الأسماء التي تطلق عليه. إذ أننا نجد من يسميه «النحو العالمي للخطاب» في مقابل من كان يحصره في الخطاب القضائي أو الأدبي. وبالرغم من تنوع مادة الخطاب إلا أنه سيظل هناك «فن شكلي عام» قابل للتطبيق على مختلف الأنواع. (٦٢ ـ ١٨٩) وقد التقى هذا التيار ببحوث تحليل الخطاب من منظور وظيفي تداولي لغوي، كما أخذ يصب بشكل مكثف في اتجاهات علم النص كما سنشرح ذلك على التوالي.

بلاغة البرهان :

يرى «بيريلمان» أن نظرية المحاجة لا يمكن أن تنمو إذا تصورنا أن الدليل البرهاني إنما هو مجرد صيغة مبسطة بديهية. ولذلك فإن هدف نظرية «البرهان Argu-mentation» لديه هو دراسة تقنيات الخطاب التي تسمح بإثارة تأييد الأشخاص للفروض التي تقدم لهم. أو تعزيز هذا التأييد على تنوع كثافته. ومن الصواب

المنهجي عدم الخلط بين مظاهر التأمل العقلي المتصل بالحقيقة والمظاهر التي تشير إلى هذا التأييد؛ إذ ينبغي دراسة كل منهما على حدة. مع الاحتفاظ بإمكانية بحث جوانب تداخلهما أو حتى تطابقهما فيما بعد.

ويقول «بيريلمان» في تحديد موضوعه: إذا كانت القرون الثلاثة الأخيرة قد شهدت أعمالا كبرى تدور حول المشكلات الفلسفية والأيديولوجية، واتسم هذا القرن الأخير بازدهار الدعاية والإعلان، فإن المناطقة المحدثين قد أغفلوا هذا الجانب. مما يجعل نظريتنا تقترب مرة أخرى مبدئيا من شواغل عصر النهضة. ولذا فإننا نقدمها باعتبارها بلاغة جديدة. وهناك أسباب عديدة دعتنا لتفضيل المقاربة البلاغية؛ أولها اللبس الذي يمكن أن تؤدى إليه عودتنا إلى أرسطو. فإذا كانت كلمة «الجدل Dialectique» قد أطلقت خلال قرون عديدة على المنطق ذاته، فإنه منذ «هيجيل .Hegel, F» وتحت تأثير المبادىء التي تستلهمه قد اكتسبت دلالة شديدة البعد عن معناها الأولي، وتم قبولها بصفة عامة في المصطلحات الفلسفية المعاصرة. وهذا ما لم يحدث لكلمة «بلاغة Rhetorique» التي تدهور استخدامها فلسفيا حتى أصبحت مهجورة، بحيث لا يرد ذكرها مثلا في معجم «لالاند Laland» الفلسفي، ونأمل أن تؤدي محاولاتنا إلى بعث ماضيها المجيد. ومع ذلك فهناك سبب آخر أكثر أهمية وراء اختيار «بيريلمان» لكلمة البلاغة - على ما يقول - وهو يرتبط بالروح ذاتها التي جعلت الأقدمين يقرنون الجدل بالبلاغة؛ إذ يرون أن الفكر الجدلي موازٍ للفكر التحليلي. لكن الأول يدور حول ما هو محتمل، بدلا من معالجته للمقولات الضرورية. ولم تتم الإفادة من فكرة أن الجدل يشير إلى الآراء، أي إلى الفروض أو الأطروحات التي يؤيدها كل شخص أو يعارضها بنسب متفاوتة. وهذه المقاربة للبلاغة تهدف عنده إلى إبراز حقيقة هامة، وهى أن كل محاجة برهانية تنمو بالنظر إلى مستمعين. ولهذا فإن دراسة الرأى لابد أن تجد مكانها في هذا المدار.

ويرى «بيريلمان» أن بحوثه البرهانية تتجاوز بآماد بعيدة بلاغة الأقدمين، وتغفل بعض الجوانب التي ظفرت باهتمامهم. فبالنسبة لهم مثلا كان هدف البلاغة قبل كل شىء هو فن الكلام المقنع للجمهور. فهى تتصل إذن باستخدام لغة التكلم،

بالخطب التي تلقى في الميادين العامة أمام حشود من الناس. وتستهدف الحصول على تأييدهم للأطروحات المقدمة. ومع أن هذا هو نفسه هدف أية محاجة برهانية فليس هناك ما يحمل الباحث على أن يقصر دراسته على العرض الشفوي للبراهين. ولا أن يحصرها في الجماهير المحتشدة في الميادين. ورفض الشرط الأول يعود إلى الشواغل التي تحرك المناطقة لفهم عمليات الفكر وآلياته. بعيدا عن اهتمامات من يعنون بتكوين النواب والخطباء والممثلين. وإذا كان صحيحا أن تقنية الخطب الجماهيرية تختلف عن المحاجة المكتوبة فإنه نظرا لأهمية الدور الحديث للطباعة فإن هذا الاتجاه يعنى في المقام الأول بالنصوص المكتوبة، مما يجعله يغفل دراسة طرق الأداء وتقنيات الحركة والإشارة، لأن هذه المشكلات تتصل بوظيفة معاهد الفنون الدرامية ومدارس الإلقاء والتمثيل. (٦١ ـ ٣٦).

ويرى الباحث أن ما ينبغي أن يحتفظ به من البلاغة التقليدية إنما هو فكرة المستمعين التي تنبثق مباشرة فهم طبيعة الخطاب. فكل قول يوجه لمستمع. وغالبا ما ننسى أن الشيء ذاته يحدث بالنسبة لكل مكتوب، وبينما نتصور الخطاب بالنظر إلى المستمعين فإن غياب القراء ماديا ربما يجعل الكاتب يظن بأنه وحده في هذا العالم. بالرغم من أن نصه في الواقع مشروط دائما بهؤلاء الذين يتوجه إليهم، واعيا أو بشكل غير واع.

وإذا كانت البلاغة بالنسبة للأقدمين هي دراسة التقنيات التي يستخدمها عامة الخطباء للوصول بأسرع ما يمكن إلى النتائج المستهدفة وتكوين الآراء دون الاجتهاد في التمحيص الجاد. فإن البحث في البرهان لا يمكن أن يقتصر على ما يناسب هذا الجمهور الجاهل. وإذا كان الخطيب مضطرا ـ لكي يكون فعالا ومؤثرا ـ أن يتكيف مع الجمهور، فإن ما يترتب على ذلك هو أن أفضل الخطب ليست بالضرورة هي التي تقنع المفكرين. ومن هنا تنبع أهمية تحليل الحجج البرهانية فلسفيا، وهي ذات طابع عقلي أساسا، لأنها تتوجه إلى قراء لا يخضعون للإيحاءات والضغوط والمصالح والأهواء. وعندئذ يتضح لنا أن هذه التقنيات البرهانية تبدو على كل المستويات. سواء كان الأمر يتعلق بنقاش عائلي، أو بحوار جدلي في وسط مهني متخصص. أو

بمحاجة أيديـولوجية . وإذا كانت نوعية المستمعين الـذين يؤيدون بعض البراهين في مجالات التخصص الـدقيق هى ضمان قيمتهـا فـإن أبنيـة البراهين المستخـدمـة في المناقشات اليومية هى التي تجعلنا ندرك سبب وكيفية فهمها . (٦١ ـ ٣٩) .

والخاصية الأساسية لهذه البلاغة الجديدة أنها «منطقية» وليست تجريبية . فنظرية البرهان التي تهدف إلى بحـث سبل التأثير عبر الخطاب بشكل فعـال في الأشخاص كان يمكن أن تدرس كفرع من علم النفس ، وعنـدئذ تتحول إلى موضوع يتصل بعلم النفس التجـريبي ؛ حيث نضع مـوضع الاختبـار مختلف البراهين أمـام مجمـوعـات متنوعـة من المتلقين الذين يتـم اختيارهم بطـريقة منظمة ، كي نستطيـع استخلاص بعض النتـائج الهامة من هـذه التجـارب . وهناك بـالفعل اتجاهـات في علم النفس تمارس بنجاح كبير هذه التقنيات . لكن موقف المنطقي الفيلسوف يختلف عن ذلك ، ومهماته وإجراءاته مغايرة لما يفعله الآخـرون . فهو يعمد أولا إلى تحديد خواص الأبنية البرهانية التي يجب تحليلها قبل القيام بأية تجربـة يراد بها اختبار فعاليتها . ومن ناحية أخـرى فهـو يـرى أن منهج المعمل لا يصلح لتقـديم تحديـد دقيق لقيمـة الحجج المستخدمة في العلوم الإنسانية . وأن طـريقته تختلف أيضا بشكل جذري عن طريقة هؤلاء الفلاسفة الذين يجتهدون في أن تكون أفكارهم وتأملاتهم محصورة في المشكلات الاجتماعيـة أو السيـاسيـة أو الفلسفيـة ؛ مستلهمين النماذج التي تتيحهـا العلـوم التجريبية ، مما يدعوهم لرفض كل مـا لا يتوافق مع هياكلهم الموضوعة مسبقا بحجة أنـه خـال مـن القيمـة . ويصرح «بيريلمان» بأنـه يستلهم عمل المنـاطقـة ويتخـذ مناهجهم التي أعطت ثمارا جيدة منذ قرن تقريبا ، إذ أن «المنطق قد استطاع أن يظفر بدفعـة قوية منـذ منتصف القرن الماضي عندمـا كف عن تكرار الأشكال القـديمة ، وأخذ في تحليل أدوات البرهان ، التي يستخدمها الرياضيون بالفعل . فالمنطق الشكلي الحديث قد تتأسس باعتباره دراسة وسائل البرهان الرياضي . لكن مجاله ظل محدودا ، مما يدفع المنـاطقة إلى استكماله بنظريـة برهانية . وهـذا ما نهدف إلى وصفه عبر تحليل أدوات الاستدلال الملائمة للعلوم الإنسـانية» . (٦١ ـ ٤١) . ومن أهم المبادىء التي تعنينا كذلك في هذه البلاغـة ربط الشكل بالمادة ومقاومة الاتجاه المدرس إلى الفصل

بينهما. على أساس أن تقنيات العرض والتقديم قد لقيت نجاحا واضحا في اتجاه معين أدى بها إلى أن تنحصر في المجالات البلاغية . اعتمادا على تصورها باعتبارها فن الكلام والكتابة الجيدين؛ أي فن عرض الفكر بطريقة شكلية محضة. ويرى «بيريلمان» أنه ينبغي أن نثور على هذا التصور الذي يعد السبب في تدهور البلاغة وعقمها واحتفائها بالجانب اللفظي، مما جعلها جديرة بالإهمال في نهاية الأمر . ولا يتأتى ذلك إلا برفض أي نوع من الفصل في الخطاب بين الشكل والمضمون. وعدم دراسة الأبنية والأشكال الأسلوبية بمعزل عن الهدف الذي ينبغي أن تؤديه في عمليات البرهان. بل يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يلاحظ أن بعض الأشكال التعبيرية يمكن أن تنتج تأثيرا جماليا محددا، يرتبط بالاتساق والهارمونية والإيقاع، وغير ذلك من الخواص الشكلية. وأنها لذلك قد تمارس فعالية برهانية لما تثيره من إعجاب أو بهجة أو هدوء أو إثارة؛ أي لما تؤدي إليه من إيقاظ الانتباه والحساسية أو تخديرهما بدون أن يتم تحليل جميع تلك العناصر بشكل مباشر بالنظر إلى مضمونها البرهاني الوظيفي. مما يجعله يدعو إلى إقصاء دراسة هذه الآليات عن مجال البلاغة البرهانية بالرغم من أهميتها بالنسبة للخطاب، الأمر الذي يؤدي إلى وضع حد فاصل بين البلاغة المنطقية والأدبية. (٦١ ـ ٢٣٠).

ويمضي تنظير هذا الفيلسوف في ذلك الاتجاه إلى مداه، عندما يميز بين البلاغة كإجراء طبيعي أو مفتعل . على أساس أن الإجراء هو طريقة العمل من أجل الوصول إلى نتيجة محددة. مثل إجراء التصنيع وهو الوسيلة التقنية لإنتاج سلعة ما. وبقدر فعالية الوسيلة وقيمتها المضبوطة يعتد بها كأداة أو إجراء. ويلاحظ أنه كثيرا ما يقع هذا المصطلح «الإجراءDrocédé» في دائرة التدني فيصبح شريكا في ثنائية فلسفية مرادفا للمظهر الكاذب. وبهذا الشكل يبدو نتيجة طبيعية لحالة محددة هي في واقع الأمر تظاهر مصطنع، أو أداة متخيلة للوصول إلى غرض معين. مثل الدموع الكاذبة لاستدرار العطف، أو المجاملة المسرفة بغرض النفاق. كما يلاحظ أن الإجراء الموجه للغير، مثل البيان والبلاغة في جميع صورها، عرضة لأن يسقط في هذا المصير بشكل دائم مما يهدد مصداقيته وقيمته البرهانية. وكثيرا ما يكفي أن نصف خطابا ما

بأنه «بليغ» لكي نسلبه فعاليته. إن كثيرا من كتب البلاغة والخطابة التي تعدد إجراءات الإقناع توصف بأنها مصطنعة أو شكلية أو لفظية. وبهذا نجدنا ـ كما يقول بيريلمان ـ حيال هذه المجموعة من الثنائيات المتعادلة:

طبيعي ، مضمون ، واقع

مصطنع شكل لفظ

هذا التدني في قيم الخطاب التأملي الذي يتم تلقيه باعتباره إجراء يجعلنا نفضل الخطاب العفوي غير المعد مهما كانت نواقصه.

ويتم تلقي الخطاب باعتباره إجراء عندما لا نشعر بأنه منبثق من موضوعه، فالمستمع عندما يتجاوب مع الخطيب في احترام القيم الممجدة والإعجاب بها يندر أن يحكم عليه باعتباره مستخدم إجراء بليغ، لكن من لا تعنيهم هذه القيم لن يروه بنفس الطريقة. وكثيرا ما يعلق المستمعون: «إنها كلمات فحسب!» لإدانة الآخرين لما يبدو في خطابهم من فراغ وخلو من القيم التي يعتدون بها. كما يمكن أيضا أن نشعر بهذاالانطباع، وبأننا حيال إجراءات بلاغية حتى في حالة الاتفاق على القيم عندما يبدو أن الخطيب يتخذ قواعد وتقنيات لا تتوافق بشكل طبيعي مع الموضوع، لشدة أناقتها واتساقها.

فبدون أن تشتمل وسائل الإقناع على عناصر آلية أو مصطنعة أو مفتعلة نجد أن مجرد وجود هياكل برهانية أو تقنيات تستهدف الإقناع وتقبل الانتقال إلى أقوال أخرى نظريا يكفي لكي يثير شبهة الإجراء البلاغي. ولكي تصح هذه التهمة من الضروري ألا تقبل هذه التقنية البرهانية التي يتم التقليل من شأنها باعتبارها إجراء قابلا للتفسير بشكل أفضل، أي باعتبارها مطابقة تماما لطبيعة الأشياء ذاتها. ويرتبط بذلك الإجابة عن سؤال محددوهو : كيف نتفادى وسم الخطاب بأنه مجرد إجراء؟ وقد نصل إلى هذا الهدف بتأكيد أن الخطاب نتيجة لواقع، وأيضا بمجموعة من التقنيات التي تؤدي إلى تفادي إثارة الانفصام بين الشكل والمضمون، وتضمن عدم إمكانيته. على أن الطريق الصائب لذلك هو ملاءمة الأسلوب للموضوع، كما

يتصوره المستمع أو المتلقي، إذ كثيرا ما تؤدي هذه الملاءمة إلى تفادي هذا الانفصام. وتقوم العناصر التي يمكن تأويلها بأنها علامات على العفوية بدور فعال في تلاؤم الأسلوب مع الواقع وزيادة درجة الاقتناع به بالتالي.

وبصفة عامة ينتهي «بيريلمان» إلى القول بأنه لا يوجد أدب بدون بلاغة، على أن نفهم من هذا المصطلح فن التعبير، لكن أدوات هذا الفن تفقد فعاليتها بقدر ما يتم تلقيها باعتبارها مجرد إجراءات بلاغية. فالقيمة البرهانية لا تتعرض للإهدار مادام منتج الخطاب يعطي إيحاء قويا عن نفسه وعن الأشياء، ويقدم لها صورة لا تحمل المستمع على الفصل بين الإجراء الواقع. وقد تكون علامات الارتباك والصدق مفيدة لتفادي هذا الفصل. وكل مظاهر النقص التي قد تبدو ضارة للوهلة الأولى بالنسبة للتأثير البرهاني يمكن أن تصبح مفيدة له، وفي مقدمتها دلائل الارتجال والعفوية الصادقة. (٦١ ـ ٦٨٨).

وبرغم هذا الهجوم المركز على الأبنية البلاغية التي لا تخلو من طابع الإجراء الذي يقلل من قيمتها البرهانية فإن مبادىء هذه المدرسة تسهم بشكل فعال في الحد من غلواء التحليلات الشكلية. وتشير إلى ضرورة الاهتمام بالوظيفة على المدى البعيد في الخطاب برمته. وتصْبح مهادا فلسفيا صالحا لصياغة الفروض التفسيرية اللازمة لفهم الأشكال البلاغية وما يمكن أن يؤدي إليه الإسراف في درجة كثافتها الكمية من إهدار لفعاليتها الوظيفية، كما حدث بشكل بالغ في عصور البديع الزخرفي للبلاغة العربية، حيث أصبحت تلك الإجراءات هدفا في حد ذاته، ففقد التعبير قدرته الحقيقية على الإثارة الشعرية وأحدث ردود فعل عكسية، مما عزز الشعور بالانفصام عن الواقع وأدى إلى التدني في مستوى الخطاب الأدبي.

وسنقف عند فكرتين محوريتين من برنامج «بيريلمان» البرهاني لعلاقتهما الوثيقة بالفروض التفسيرية لفهم أهم الأشكال الأدبية، مما يعيننا في توضيح معالم هذه البلاغة الجديدة وصلتها بالبلاغة الأدبية العامة. فخلال تحليله لعمليات «القياس Analo gie» ودوره في الأبنية البرهانية، وهى العمليات التي تقع في جذر أهم

الأشكال البيانية من تشبيه واستعارة، انتهى إلى نتيجة هامة فحواها أن القياس يعد نقلا للبنية والقيمة معا. على أساس أن التفاعل الذي ينجم عن الربط بين المقيس والمقيس عليه، وإن كان يؤثر بشكل أوضح على المقيس فإنه يؤثر أيضا على المقيس عليه. هذا التأثير يتجلى بطريقتين : من خلال البنية، وعبر انتقال القيمة المترتبة عليها. وبهذا فإن الأقيسة تلعب دورا هاما في عملية الابتكار وعمليات البرهان معا. خاصة لما يتبعها من نمو وامتداد. فانطلاقا من المقيس عليه، أي المشبه به أو المستعار، يؤدي القياس إلى بلورة بنية المقيس ـ أي المشبه أو المستعار له، ووضعه في إطار تصوري خاص. يقول أحد العلماء مثلا إن الدراسات الأولى التي وصفت الكهرباء باعتبارها «تيارا» أضفت إلى الأبد شكلا محددا لهذا العلم. هذا الشكل ينجم عن أن التقارب بين ظواهر الكهرباء والسوائل قد أتاح الفرصة لاستكمال التماثل والقياس وتدقيقه ونموه. مما يدفعنا للتساؤل إلى أي حد يصل امتداد القياس؟ ومن الطبيعي في جميع المجالات أن تنمو الأقيسة بقدر ما تجد ضرورة لذلك ولا يحول دونها شيء. وكما كان يقول «ريتشاردز» لا يوجد قياس شامل، فبوسعنا أن نستخدمه مادمنا في حاجة إليه. مع التنبه دائما لاحتمال مواجهة خطر السقوط. وفي امتدادات القياس تتميز أدوات الابتكار والبرهان وتفترق عن بعضها. فللوهلة ليس هناك ما يمنع من امتداد الأقيسة ـ أي شمول التشبيهات والاستعارات ـ لجميع المجالات الممكنة لنرى ماذا تسفر عنه. لكن من وجهة النظر البرهانية، وهي تفيدنا كثيرا في التصنيف البلاغي، يجب أن يظل القياس في داخل حدود لا يتجاوزها إذا أريد به دعم فكرة معينة أو انطباع خاص. وكثيرا ما تكون تنمية القياس تعزيزا لقيمته، غير أنها قد تعرض المتكلم لخطر هجوم المتلقي بعبارة بسيطة لكنها قاتلة «القياس مع الفارق» وسنرى أهمية هذا المبدأ عند تحليل بعض الأبنية الشكلية البلاغية. والفكرة الثانية المتصلة ببعض الفروض الفلسفية التي تقدمها بلاغة البرهان تتمثل في ربط الأبنية النحوية بحالات المجتمع وحركيته. ويشير «بيريلمان» في هذا الصدد إلى أن بعض البحوث اللغوية قد أوضحت مناسبة أبنية معينة للمجتمعات التي تقوم على المساواة والمبادرة الفردية، وأخرى للمجتمعات

المؤسسة على النظم المتراتبة الشمولية. فقد قام الباحث الألماني «هينزباتشر Pach-er.H.» مثلا بدراسة الألمانية وأبنيتها في المجتمع النازي مقارنة بغيرها. وانتهى إلى أن الأشكال النحوية في مجتمعات المساواة تركز على المحمولات والتقييمات التي يقوم بها الفاعلون. بينما نجد أن لغة المجتمعات المتراتبة تعتمد على الحث والتحريض. وقواعدها ونحوها لها طابع سحري مقدس، بحيث يبدو أن الرموز اللغوية لا تمثل الأشياء بل تتحول هي ذاتها إلى أشياء، إذ تحتل مكانا محددا في سلم القيم، وتسهم في الشعائر من مستواها الخاص. وبينما نجد اللغة في المجتمعات الديموقراطية ملكا لكل الناس، تتطور بحرية تامة، يتم تجميدها وتثبيتها في المجتمعات التراتبيه. بحيث تكتسب التعبيرات والصيغ طابعا شعائريا؛ إذ يتم تداولها في مناخ من الاتصال والخضوع الشامل. ومع ذلك يكفي أن لا تكون هذه الصيغ إجبارية، أن لا تسمع بنفس روح الاتصال لكي تتحول إلى مجرد عبارة مصكوكة. (٦١ ـ ٢٦٤).
ولعل بعض النظريات التي تعتمد على القياس الأسلوبي لمعدلات نسبة الجمل الاسمية والوصفية أو الفعلية في الخطاب الأدبي قد استمدت منظورها من هذه الملاحظات الفلسفية العامة للغة واختلاف أنماطها التركيبية بأنماط المجتمعات. وإن كانت علاقة هذا اللون من البلاغة البرهانية بنمو التيارات البحثية التقنية لأنواع الخطاب الأدبي لا تزال ضعيفة على المستوى التداولي. ويكفي أن نشير إلى أبرز إنجازاتها في رد الاعتبار الفلسفي لكلمة بلاغة والإسهام في العودة إلى إثارة قضاياها الجوهرية من منظور أفاد من تطور معطيات المنطق الحديث وشارف أفق علوم الاتصال الجديدة.

البلاغة البنيوية العامة:

تبلور هذا الاتجاه في عقد الستينيات من هذا القرن، في كتابات مجموعة من النقاد البنيويين من المدرسة الفرنسية والألمانية، حتى أعلنته «جماعة م Groupe U» في بحوثها المتتالية. ويتميز بعدد من السمات، من أهمها قطيعته الفعلية مع التقاليد البلاغية القديمة، وغلبة الطابع غير التاريخي عليه. وارتباطه الوثيق بالتجربة الشكلية. واتخاذ مبانيها وسيلة لإضفاء الطابع العلمي، لا الأيديولوجي، على

بحوثه. بعد تغير المنظور العام بانتصار البنيوية وما بعدها؛ خاصة عندما قام علم اللغة بدور العلم القائد، وتزعم في الثقافة الغربية المعاصرة الاتجاه المحدد إلى التحليل التقني. مما برزت معه «العلامة Signe» باعتبارها نقطة البدء في استكشاف الرسالة طبقا للمفهوم المتداول في علوم الاتصال الحديثة.

وتفضي بنا مراجعة المبادىء الأساسية للبلاغة العامة إلى الكف عن إضفاء الأهمية القصوى للعبارة، كما كانت تفعل البلاغة الكلاسيكية، لاستعادة مكانة الموضوعات والترتيب، مما يجعل من الضروري تحديد أجزاء القول في علاقاتها المتبادلة. وفي مستويات وصفها اللغوية. وقد اهتم أنصار هذا الاتجاه البنيوي تبعا لذلك بتحليل علاقات الأجزاء الخمسة المعروفة في البلاغة، وهى : الأغراض والترتيب والعبارة والذاكرة والفعل، بنظائرها في النظام اللغوي الحديث. وذلك عن طريق التمييز بين عمليات التلفظ واللفظ ذاته، فجعلوا الذاكرة والفعل من قبيل عمليات التلفظ والعناصر الثلاثة الباقية هى اللفظ ذاته. كما أن هناك منهم من ربط مفهوم الغرض البلاغي بالمستوى الدلالي، ومفهوم الترتيب بالمستوى النحوي، وجعلوا العبارة قاصرة على المستويين الصوتي والصرفي، كما سنذكر بالتفصيل عند الحديث عن عمليات التصنيف الحديثة. (٦٢ _ ٢٠٢).

بيد أن البلاغة العامة تعمد أولا إلى وصف العمليات البلاغية في جملتها على أسس جديدة، باعتبارها تحولات أو انحرافات، تتضمن تصورات عديدة. ، وتميز بين مجموعتين كبيرتين من هذه التحولات : إحداهما تتصل بجوهر المادة، والأخرى بعلاقاتها، فالأولى تعاني فيها الوحدات ذاتها من التحول، والثانية تظل الوحدات كما هى، ولا يمس التحول سوى علاقاتها. وهم يصفونها بالطريقة التالية :

ـــ العمليات الجوهرية : ولا يمكن أن تتم إلا بشكلين؛ أحدهما حذف الوحدات. والثاني إضافة وحدات جديدة، وبفضل آليات التركيب نجد أن أي تحول ظاهر يعود في نهاية الأمر إلى عمليات حذف أو إضافة لبعض الوحدات. ومن الممكن أن نتصور عملية مزدوجة يتم فيها إجراء الحذف والإضافة معا.

ـ أما العمليات العلائقية: فهي أبسط من ذلك بكثير، لأنها تقتصر على تغيير النظام الأفقي الممتد للوحدات، دون أن تؤدي إلى تعـديل في طبيعتها. وهذا ينتج في الواقع نوعا من «التناوب» أيا كـان النمط الذي ينتهي إليه. وينحصر حينئذ في تغيير ترتيب النظام السياقي لسلسلة الكلام المنطوق أو المكتوب. (٤٩ ـ ٩١).

وبناء على ذلك نجد هؤلاء البلاغيين الجدد يقـومون بتحليل مستـويات التغيير على عدة محاور؛ التغيير اللفظي والتركيبي والـدلالي، مركزين على العلاقـات القائمة بينها. حيث يرون أن التغيير اللفظي إنما هو عملية تؤدي إلى تعديل التدفق الصوتي، أو الاسترسال الخطـي للرسالـة؛ أي تغيير شكل الرسـالة من حيـث إنها ذات مظهر صوتي أو خطي. وينجم هـذا التعديل في التـدفق الصوتي بتغيير حرف أو أكثـر. مما يجعلنـا نـلاحظـه بفضل انـدماجـه في الـوحـدة الأعلى منـه. وبـالفعل فإن تسلسل الأصوات دون أن يكـون لأي منها فـرصة الـدخول في عـلامة لغـوية قـد يعتبر تغييرا لفظيا، لكنـه لا يمكن تعريفه إلا من الخارج قيـاسا على تسلسل صوتي آخـر يدخل بوضوح في وحدات أعلى ذات كيـان قائم من قبل، ولهذا يظل من المهم أن تبرز هذه الوحـدات العليا، وهي الكلمات المكونـة من حروف ومقـاطع. على أنهم يهتمون في هذا السيـاق بجانبها الصوتي المنطـوق والخطي المكتوب؛ باعتباره داخـلا في الصورة التي يكونها المتكلم عن لغتـه. كما يوضحون المنظور الـذي يتخذونه أساسـا بالنسبة للجسم اللغوي، وذلك باختيارهم لثلاثة مستويات متراتبة. أولها ما يطلق عليه «ما تحت اللغوي» وهو مستوى الخواص الخلافية في اللغة، والتي لا تشكل بذاتها تعبيرا، مثل الجهـر والهمس والأنفي واللثـوي والحلقي في الصوتيـات. والأشكـال الكتابيـة للحروف المستقيمة والمدورة وطابعها في الـرسم وخواصها في أول الكلمة أو وسطها أو آخرها، وقابليتهـا للاتصـال أو الانفصال وبقية تشكلاتها الخطية المنـوعة. هذه كلها تقع فيمايسمى المستوى «تحت اللغوي».

والمستوى الثاني في تحليلهم هو الذي يطلقون عليه «المستوى الأولي» وهو المتعلق بالحروف ومجموعـاتها التي تشكل عناصر صرفية للعلامـات. أو تشكل مقاطع تقوم بدورهـا في تكوين الكلمات. والمستوى الثـالث هو «المستـوى المركب» وهو الخاص

بـالتراكيب أو مجمـوعات الكلمات والمتتـاليـات المتماسكـة التي تكون بـدورهـا جملا وفقرات تامة.

وإن كانـوا يرون أنـه من الممكن تطبيق معيار أدق في هـذا التصنيف، ذي طابع عملي تجريبي. فعندما تكون لدينا مجموعة من العناصر ذات امتداد أفقي فإننا يمكن أن نعتد بهذا الطابع الطولي لها كما يحدث في المستويين الثاني والثالث. وعندئذ يمكن أن نشير بالضبط إلى الموضع الذي تم فيه تعديل جـوهري في هذه المجموعة. وهكذا نلاحظ عملية الحذف أو الإضـافة وأين تتم، في بداية الوحـدة أو وسطها أو نهايتها. وغالبـا ما تتم الاستعانة في هـذا الصدد بالشعـر، لأنه يحدد الموقع بدقة تبعـا لعملية النظم التي تفرض مكانـا للوحدات، مما يجعله يتضمن شفرة إضافيـة للغة، توجب عليهـا أشكـالا تكميليـة يتـوقعهـا المرسل إليـه، كما يـلاحظ في التغييرات اللفظيـة والتركيبية. (٤٩ ـ ٩٧).

وإذا كان مستـوى التغيير اللفظي يحيل إلى الصوتيـات والصرف فإنه عنـدما يتم التغيير التركيبي في الجمل، وتنجم عن ذلك نتـائج بلاغية فإنـه يحيل أولا إلى النحو. وهكـذا فعلينـا أن نحدد درجـة الصفـر الخاصـة بـه حتى نميـز النتائج البـلاغيـة. مستفيدين بقدر الإمكـان من النحو التحويلي ومن الاتجاه الوظيفـي في اللغة. وطبقا لذلك فإن النحو يصف التوافقات الممكنة بين العناصر المكونة للجملة التي يحددها تبعا للتوافقـات التي تشترك فيها. فالنحو إذن يشمل عـلاقات جوهريـة بنيوية بين الوحدات الصرفيـة، بما يؤدي إلى أن يكون الوصف النحوي خـاليا من عدد كبير من المعايير المنطقية أو الملامح الدلالية التي علقت بـه من ميراثه التقليدي العريق. ومع ذلك فمن الصعب استبعـاد جميع القيم الـدلاليـة من مجال النحـو. فعنـدمـا يضع النحاة مثلا مراتب مثل المبني للمعلوم مقابـل المبني للمجهول، أو مرتبة المفرد مقابل المثنى والجمع فإن عليهم أن يأخـذوا بعين الاعتبـار جـانب المعنى في تحليلهم. وإن كانـوا لا يحتفظون له بنفس درجـة الأولوية السابقـة. وبصفة عامـة فإن النحو يظل يحتل مكـانـا يسبح بين الصرف والمنطق والـدلالـة. وهكـذا عنـدمـا يكتشف «جاكـوبسون» مظهـرا «أيقونيـا Iconique» يتعلـق بالرسـم البيـاني في الظواهـر

النحويــــة بأنه يفضي بنا إلى منطق بنية الجملة . . وكما يقول فإن ترتيب الكلمات في معظـــــم اللغات المعروفة يستجيب لعوامل عدة طبقا لمنطق المعنى . كما يستجيب لتتابع الأفعال طبقا لترتيب الأحداث الـزمني . ويجعل الأولوية للفاعل على المفعول، فهو بطل الرسالة . إلى غير ذلك من المراتب المحددة .

وهـذا يعني كما يقول البـلاغيـون الجدد انـه بدون أن نتخلى عن تمديـد التغييرات التركيبية، طبقا للمنظور التوزيعي (Distributionnel) لا ننسى أنها تعمل بطريقة ملائمـة لارتباط المحتوى بـالعبير. وهنا يطرح هؤلاء البـاحثون سؤالا أوليـا عن درجة الصفر النحوية، موازيا لما أشرنا إليه من قبل عن درجة الصفر البلاغية . ويقولون إنه بدون الدخـول في مناقشات مطولـة عن الجملة والعبارة وقواعـدها فإن علينا أن نقيم نموذجا بسيطا مقبولا من غالبية الباحثين يخدم هدفنا كمنطلق أولي . ويرون أن درجة الصفر النحويـة يمكن أن تنحصر في اللغة الفرنسية ـ ومثلهـا في ذلك العربية بشكل عـام ـ في وصف عملي لما يطلق عليـه «الحد الأدنى من الجملـة التـامة» ويتكـون من وحدتين إحداهما اسمية والأخرى فعلية، ومن ترتيبهما، بما يكون مبتدأ وخبرا أو فعلا وفاعلا، ومن التوافق الضروري بين علاميتهما . هاتان الـوحدتان تعرفان تركيبا بسيطا يتمثل في حضور اسم معرف وفعل محدد الزمن والشخص والعدد .

وسو اء كـان الأمر يتعلق بـالمنظور البـلاغي أو النحوي فإن تـرتيب الكلمات هو المظهر الرئيسي للتركيب وما ينجم عنه من مسائل التقديم والتأخير. وعندما يتلاعب الشاعر بـالجملة العادية ليجري على نظـامها عشرات التحويلات فإنـه يعطينا فكرة واضحة عن التنويعات المختلفـة التي يقدمها توزيع الوحدات بعنـاصرها العديدة . ولا يمكن أن تكون هذه التنويعات دون جدوى . وربما يكون من المثمر على المستوى البـلاغي أن نقيم تمييزا بين النظـام العقلي والنظام العـاطفي للكلمات . فالفـرق بين جملتين مثل «امرأة جميلة» و «جميلة هذه المرأة» يستجيب لذلك التمييز فعلا .

وبطبيعة الحال فـان الوحدات التي تلـزم بمكان محدد في الجملة لاتتمتع بحـرية الـوحـدات المتحركـة . ممـا يجعل من الصعب أن نـلاحظ الانحـرافـات التي تتصل بالوحدات المرنة . ومن الملائم عندئذ أن نقيم درجات من الأوضاع العادية ومايترتب

عليهـا من اختـلالات. ومن الراجح حينئـذ أن نعتبر تغيرات التقديـم والتأخير من قبيل التنـاوب. لأنها تتصل بتغيير مكـان الـوحدات فحسب واحـلال بعضهـا محل البعض الاخـر. ويمكن ايضا ان نعتبرهـا من قبيل الحذف والاضافـة، لانها تتضمن حذف عنصر من مكانـه او موضعه واضافته إلى موقع ليس لـه. واتباع نفس الاجراء مع عنصر اخـر وهكـذا. لكن كل هــذا يتم داخل سيـاق معطى، ولايمس التغيير سوى المحور التركيبي السياقي، بينما يمس الاحلال المحور الاستبدالي. لأنه يلجأ إلى وحدات خارجية دخيلة على القاعدة. على أن هذا التناوب ـ لطبيعته المشتركة ـ يعتبر عملية غنية في اجراءاتها، بفضل حركية الأوضـاع التي يشملها، مما يجعله ذا خواص تـركيبيـة في المقام الأول (٤٩ ـــ ١٢٠) ولكي يـوضح البـلاغيون الجدد طبيعـة هـذه العمليات التركيبية يقـومون بتحليل الأوزان الشعرية بـاعتبارها مظهرا لنظـام ايقاعي شامل تتجلى فيـه عملية وحيدة هي الضم أو الإضـافة. ففي الـواقع نجد أن النص الـذي ينحل إلى عبـارات وجمل وكلمات يترجم إلى التنغيم والـوقف، أو إلى الصمت وعلامـات الترقيم الاخرى، اي أن النظم يضيف مفهوم قطاع البيت الشعـري، وهو ينحـدد بتوزيع جـوهـري دقيق على أساس المقـاطع المنبـورة، أو التفاعيل المنتظمـة حسب نوع الشعر.

وهكذا فإن بيت الشعـر يمثل ظاهـرة شاملـة لعملية الضم في التغيير التركيبي. ومع ذلك فهم يرون أنـه من الممكن أن نعكس المنظور، فنبـدأ من منطلق يعتبر الوزن وهو في حالة ممارسة عمله على المقاطع جوهريا، وليس على الوحدات الصرفية، على أساس أنـه ينتمي إلى مستوى مـا قبل النحـو، وعندئذ نصل إلى ان النحـو يعتمد في الشعر على الوزن وليس العكـس، مما يسمح لنا بأن نقيم بسهولـة حالات الانحراف التي تعوق فيها وقـائع النحو التسلسل الإيقاعي لتوافق البيـت بمصراعيه مع الجملة اللغويـة، وهي التي تسمى في العروض العربي بظـاهرة التضمين. ويمكن ان نصل إلى ذلك ايضـا بـالمحـافظـة على الموقف الأول، على اعتبـار ان الـوزن مجمـوعـة من الانحرافات او التحـولات الخاصة في داخل النظام وهنا يعتبر التضمين حذفـا جزئيا للشكل الوزني.

ومع أن ايقاع الجملـة ليست له قوانين محددة إلا انـه يدخل في النظم ويمكن أن يقاس طبقا لعدد التغييرات التركيبية بالضم، ومهما كان اعتبار مظاهر اتساق الإيقاع انحرافات يبـدو غريبا لنا، فإنه ينبغي أن نـلاحظ أن الخطاب المستعمل عادة لايعنى كثيرا بخلق توازنات منتظمـة. وهو لايبدأ في تشكيل هذه التوازنات إلا عنـدما يبتعد عن الاستعمال المتوسط ويشرع في «الترتيب الجيـد» للكلمات وعندئذ يهدف إلى تحقيق غـرض فعال غـريب عن الرسـالة التي تتـوخى مجرد التوصيل، لافتـا النظر إليهـا في ذاتها، ومبرزا تميزها التعبيري، ممـا يجعل إجراءات الاتساق الإيقاعي أشكـالا بلاغية بلا ريب، ويمكن أن نضرب مثلا على ذلك من قبيل التوازي ـ النحوي أو الصرفي ـ باعتباره من أبسط الأشكال، ففي العبارة السياسية التالية:

«الحق فوق القوة، والأمة فوق الحكومة»

نجد أن «السيميتريـة» فيها تنجـم من تكرار بنيـة نحوية عـادية، ممـا يعتبر من منظور بـلاغي «إضافة لها. وقـد يشعر الملتقى ذاته بمـلاءمة هذا النـوع من التكرار التوزيعي، حتى للوحدات الصغرى في خلق إيقـاع متجانس في التعبير، ومادمنا قد شرعنا في ضرب أمثلة عربية تخفف من صرامـة هذه المقولات التنظيرية، فلا بأس من «إضافة» مثلين آخـرين، فمن أمثلة اهتمام الشعراء بالتـوازي الصرفي مايروى من أن عباس بن ناصح قد وفد على قرطبة، فأنشد أدباءها قصيدته التي يقول فيها:

تجاف عن الدنيا فما لمَعَجِّزٍ. . ولا حازم الا الذي خط بالقلم.

فاعترضـه يحيى الغزال ــ أحد أوائل الشعـراء الأندلسيين ــ وقال: ومـا الذي يصنع مُفَعِّل مع فاعل؟ قال: فكيف تقول أنت؟ قال؛

تجاف عن الدنيا فليس لعاجز. . . ولا حازم. .

فاستحسن عباس ذلك منه وقال: والله لقد طلبها عمك ليالي فما وجدها.

أما المثال الثاني فهو أخطر من ذلك، لانه يتصل بقوانين التوازي «السيمتري» في أنساق الجمـل المتالية في النثـر والنظم معـا، إذ يضبط جماليات التفـاوت المحسوب بينهـا في الطول طبقـا لنظام خـاص، مثل ذلك الذي أشـار اليه «جـاكوبسـون» في شعريتـه، ويقضي بأن الوحدة الثـانية ينبغي أن تزيـد قليلا عن الوحـدة الأولى. مما

يتفق مع الملاحظات العفوية التي نجد أمثلة عليها في البلاغة العربية الحافلة بالعناصر التوزيعية، كقول احد دارسى الترسل والكتابة «فأما الفِقَر المختلفة فالاحسن ان تكون الثانية أزيد من الأولى، ولكن لابقدر كثير، لئلا يبعد على السامع وجود القافية فيفل التلذاذ بسماعها (ليس هذا هوالسبب الجمالي في النقد الحديث وان كانت الملاحظة الصوتية صحيحة) فإن زادت القرائن على اثنتين فلا يضر تساوي القرينتين الأوليين وزيادة الثالثة عليهما، وان زادت الثانية على الأولى يسيرا والثالثة على الثانية فلا بأس لكن لايكون اكثر من المثل. ولابد من الزيادة في اواخر القرائن» (٤ ـ ٢١٣) وأحسب أن مبحث أطوال الجمل، والنظام الأمثل لها جماليا في كل من الشعر والنثر يمكن أن يصبح من مباحث الأسلوبيات التطبيقية للشعرية والبلاغة الجديدة. والذي يهمنا في السياق المتصل بعلاقة النمو بالبلاغة هو أنه منذ اللحظة التي يفرض الاتساق نفسه فيها على التركيب، كشكل عادي له وقاعدة متبعة فيه، فإن الخروج عليه يمكن أن يعد هو الاخر انحرافا يولد شكلا بلاغيا جديدا بالقياس إلى الشكل المتبع المتوقع، مما يضفي طابعا حركيا مرنا على حساب الأشكال. (٤٩ ـ ١٢٧).

فإذا جعلنا القاعدة التركيبة ـ أو نقطة الصفر البلاغية ـ تتمثل في الحد الأدنى من الجملة المكونة من اقل عدد من الوحدات الصرفية، فمن البين أن يعد أي مساس بعناصر هذه المجموعة المصغرة حذفا يتحول إلى شكل بلاغي، وإن كان الأولى أن يؤخذ متوسط الطول في المستوى المدروس باعتباره ممثلا للنقطة المحايدة المقاس عليها.

ويبدو أن الحذف الجزئي لايتمثل في المستوى النحوي كثيرا، لأنه يرتبط بأصغر الوحدات المكونة. وربما كان هذا يتصل بظاهرة «النحت» التي يدمج فيها اسم وصفة، أو فعل وفاعل لتكوين كلمة واحدة مثل البسملة والحوقلة وغيرها من الكلمات العربية.

أما الحذف التام فيؤدي إلى الاختزال، ويتمثل في أن تظل المعلومات قائمة مع نقص العبارة، فقد يحذف الفاعل وهو مفهوم، أو يحذف الفعل، أو تختزل الجملة كلها

ولايبقى دليـلا عليهـا سوى اشـارة دالـة يسسيرة. إلى غير ذلك من أشكـال الحذف المعروفة في النحو والبلاغة.

و إذا كانت الجملـة الصغيرة التامـة قد قدمت بـاعتبارهـا نموذجـا للحد الأدنى من العبـارة، فإنها قـد تمثل أيضـا من بعـض النـواحي الحد الأقصى لها، وإن كـان من المسموح به والمتداول أن تتعدد مكوناتها الـرئيسية، وأن تضاف اليها وحدات أخرى، على أن يعتبر ذلك من قبيل الانحـراف، فـأن تـولى هـذه العنـاصر أولـويـة في مجال الامتـداد الطـولي للعبـارة من نـاحيـة، وأن تتراخى عـلاقـات التماس والتجـاور بين المكونـات الأصلية ـ بالجمل المعترضة مثلا ـ من ناحية ثانية ، وأن تعدل أبنية الجملة تبعا لذلك، كل هذا يعدا انحرافا عن النمط الأولى المحدد.

فـالإضافـة البسيطـة تمثل على الأقل حالـة من المخـالفـة التي لاتتعلق بالشفـرة النحوية، اذ أنها إضافة عناصر يمكـن أن تعد مغلقة، كما يحدث في الأفعال اللازمة التي لاتحتاج إلى مفعول به، وبالرغم من ذلـك يلحق بها ما يصلح بديلا له. وهناك نوع آخر من الإضـافة التركيبية يسمى إضافـة أو ضما تكراريا، ولاينبغي أن نعتبر كل أنواع التكرار من قبيل الضم التركيبي، بل لابد من التمييز بين ما هو نحوي، وما هو دلالي في الضم، وإن كانت اضـافة كلمـة ماتضيف أيضا معنـاها إلا أن بـوسعنا أن نعتبر من قبيل التكرار الشكلي تكـرار أي فعل أو اسم بهدف تحديد دلالتـه مثل قول الشاعر الفرنسي :

هذه السنوات الخمسة عشر بين الورود

خمسة عشر، أجل، تربت فيها جفون الطفولة

ونهد الصدر لتوه، مثل الربيع المنتعش. (٤٩ ـ ٣٤)

على أن تحليل التغييرات التركيبية يغـرى بدراسة مواد محددة لقيـاس أطوال الجمل وتعيين الإشكال البـلاغية الناجمة عنهـا، وربما كان من الملائم أن يتم ذلك أولا على مادة يومية شائعـة، مثل عناوين الصحف، حيث يمكن تحديد متغيراتها بدقة كبيرة ومعرفة أشكالها المفضلـة. وقد تبين بالدراة التطبيقية ـ على الصحـف الفرنسية مثلا ـ أن الأنماط الشائعـة في هذه التغييرات غـالبا مـاتدور حـول محورين، أحدهما الإيجاز بالحذف والاخر المبالغة.

والنوع الثالث من هذه التغيرات التي ترصدها البلاغة البنيوية العامة، إلى جانب التحولات اللفظية والتركيبة هي التغيرات الدلالية، ولئن كان التعريف الذي يقدم لها عادة يصفها بأنها الشكل الذي يؤدي إلى إحلال وحدة دلالية محل أخرى فإنه من الملاحظ أن الوحدات الدلالية تتجلى عادة في كلمات أو من خلال الكلمات. ولهذا فإن تلك الأشكال كثيرا ماتم تعريفها على أساس أنها إحلال كلمات محل اخرى. ولو اعتمدت هذه الصيغة لدخلت فيها حالات التغيير اللفظي الناجم عن الحذف والإضافة التامين. ولو توسعنا في مفهوم «الكلمة» وأعطينا له قيمة أي عنصر في سلسلة الدوال أمكن لنا أن نقول إن كل أنواع التغيير «تحل فيها كلمة محل أخرى» فاللغة المتشكلة بلاغيا تتجلى في المقام الأول بهذا الإحلال لعناصر غير مألوفة محل عناصر القول العادية. لكن هذا هو المنطلق الأول لمن يقوم بفك شفرة الرسالة. إذ يتلقى للوهلة الأولى خللا في الدوال. ولأن البلاغة القديمة لم تميز هذا الفارق البسيط بين المرسل والملتقى فإنها خلطت بين إحلالات الدلالة و إحلالات الصيغة، أو لم تميز بدقة بين المترادفات من ناحية والمشترك اللفظي وحالاتها المجازية من ناحية ثانية.

ومن هنا فإن التغيير الدلالي يتسم بأهميته وتعقيده معا. إذ يشمل ما أطلق عليه كلمة «المجاز» ويتضمن مشكلة المعنى. وهي ليست مشكلة رئيسية في البلاغة فحسب، بل هي كذلك في جميع علوم اللغة وفلسفتها وكم أثارت من قضايا في المنطق ونظرية المعرفة.

ويرى البلاغيون الجدد أن علم الدلالة البنيوي الحديث هو الذي يعد أصلح أساس لتنظيم مسائل هذه المشكلة بدقة، إذ أن ماتركه البلاغيون القدماء من تراث غني متصل بالتغيرات الدلالية المجازية عموماً وببعض الأشكال الخاصة مثل الاستعارة يمثل ركاما هائلا مختلطا تتكرر فيه نفس القواعد والامثلة، كما أن الدراسات الحديثة نسبيا خاصة في النقد المكتوب باللغة الانجليزية أصلا ــ قد أفاضت في شرح قضايا المجاز والتخييل لكنها تفتقر إلى هذا الاساس البنيوي الدلالي المنظم.

وحينئذ يعمد هؤلاء البلاغيون الجدد إلى التمييز بين التغييرات الدلالية والمنطقية،

على اعتبار أن التغيير الدلالي يستبدل محتوى الكلمة بأخرى، وقد عرفه القدماء بأنه إطلاق كلمة وإرادة أخرى ليس لها نفس معناها بالضبط، مع رابطة وقرينة، وقصدوا من ذلك إلى تقنين المجاز وتحديد مداه. إلا أنهم لم يسمحوا سوى بالمجازات المستخدمة ذات القيمة العامة، اما المحدثون وقد عرفوا إرهاب الحركات السيريالية والدادية والحداثية المتطرفة في بياناتها النظرية وممارساتها الشعرية فانهم يضعون بدل «ليس لهانفس معناها بالضبط» عبارة «ليس لها معناها إطلاقا» مما يكاد يلغي الرابطة والقرينة، ويؤدي إلى تحرير الطاقة الاستعارية الضخمة من شروط المقاربة والاعتدال القديمة.

ولئن كانت هناك طريقة لتعديل دلالة الكلمة فإن ذلك لايتم على أي وجه باستثناء الحالات العرفية مثل الكلمات المفاتيح، بل لكي ندقق التعريف فإننا نتوقف في تحديد المجاز عند مفهوم «تعديل دلالة الكلمة» مما يقتضي أن يظل هناك دائما جزء من الدلالة الأولية، على الأساس المعروف في علم الدلالة البنيوي من تفتيت المعنى إلى جزيئاته الصغرى لتحليل مايبقى ومايتغير منها. وفي هذا الاجراء يكمن أساس العملية المجازية وإمكانية وضعها بالدقة العلمية اللازمة، الأمر الذي يرتبط من ناحية أخرى بمقتضيات سياق الخطاب الأدبي.

فإذا كان من الممكن أن تختل الدلالة، دون أن تنغلق ويستحيل فهمها، فإن هذا يعود لسبب رئيسي هو تعدد دلالات الكلمة الواحدة، وطبقا لمفاهيم «جريماس» و«بوتييه» (Pottiey..B) فإن الكلمة - أو لنقل الوحدة الصغرى من سلسلة القول - تتضمن مجموعة من العناصر الدلالية، هي الوحدات الصغرى المذكورة آنفا، غير أن بعضها نووي والآخر سياقي، بحيث ينتج مجموعها أثرا هو الدلالة، وكما إن عمليات التغيير اللفظي تمس التنظيم الصوتي أو النحوي للدوال فإن عمليات إعادة تنظيم الوحدات الدلالية الصغرى المكونة هي التي تنتج الأشكال المجازية.

ويؤكد اللاغيون الجدد حقيقة هامة وهي أن المجاز الشعري انحراف ظاهر له علامته، ولكي يكون هناك انحراف لابد أن يقوم توتر في الخطاب أو تباعد بين

الـوحدات الدلاليـة، بين وحـدتين على وجه الخصـوص . . ممـا يجعل أولاهما تبقى حاضرة ـ ولو بشكل ضمني ـ في وجود الاخرى .

ولكي ندرك العلامة ـ أو القرينة كما كانت تسمى قديما ـ لابد وأن نضع أنفسنا في المستـوى التركيبي بـالضرورة أي ننطلق من السيـاق الماثل في النص أو المقـام اللغوي .

ولئن صح القـول بأن التغيير الـدلالي قـد ينحصر في تعديل كلمـة واحـدة، على اختـلاف الاتجاهـات التحليلية في ذل كما سيرد في هـذا البحث، فـلابـد أن نضيف لإكمال هـذه الفكـرة بأن الشكل المجـازي لايمكن إدراكه إلا في جملـة أو في سلسلـة قوليـة، مع ملاحظة هامـة يحرص على تأكيدها البـلاغيون الجدد، وتتمثل في ضرورة عدم الخلط بين المجاز ومايطلقون عليه التغيير المنطقي، فهذا الأخير يؤدي إلى تعديل سلسلة القـول في جملتها ومنظـومتها الكليـة . بينما يقتصر المجاز على تعـديل عناصر القـول باعتبـارهـا دوالا فحسب . فاذا تحدث شخص مـا عن امـرأة وقال عنهـا إنها «أفعى» فهو يصنع استعارة بقدر ما نجد مدلول الأفعى يتطابق جزئيا مع مفهوم المرأة الموصوفة بذلك .

أما لـو أطلق هذا السباب مثلا في كلمـة تقوم مقام الجملة وتحيل إلى المشـار إليه وهو المرأة فإنه يصنع بذلك مبالغة دلالية تتحول إلى تغيير منطقي (٤٩ ـ ١٦١) .

ومعنى هـذا أن البلاغيين الجدد يضيفـون مستـوى رابعـا من التغيير، ويرون أنـه تغيير منطقي . فعندما يتصل الأمر بالانتقال من معنى إلى آخر فنحن في مجال التغيير الدلالي، أي في مجال قلب معاني الكلمات وتبديلهـا كي نتصور ان الرجل ليس رجلا وإنما هو ذئب او أرنب أو دودة، أو أن القط ليس قطـا بل هو امبراطـور أو أبو الهول أو امرأة، فالشـاعر يريد منا أن نظن مـايظنه هو، ونرى مـايراه، ولايستخدم الشكل البلاغي إلا ليطمس شكل العلامـات اللغوية ويغير معناها . لكن بـوسعه بدلا من تبديل المعني وتغيير دلالـة الكلمات، أي بدلا من تعديل اللغة، أن يعمـد إلى الواقع الموضوعي في ذاته كـي ينفصل بوضوح عنه، ويتمثل شيئـا آخر، ويحصل على نتائج هذا الانفصال .

ويضربون مثلا على ذلك «بسونيت بودلير» (Baudelaire,Ch) الشهير عن القطط، حيث يختمه بقوله : أتراه كان مسحورا؟ أتراه كان إلها؟

ويشيرون إلى أن الثقافة الغربية في القرن التاسع عشر كانت مشبعة في ذوقها العام بالروح الأدبي التواق. مما يجعل تعبير «بودلير حتى بصيغته الاستفهامية المتسائلة يقع بدون شك في نطاق الاستعارة. ويصبح استعارة صريحة لو قال : «يا له من إله!» حيث تعتبر البلاغة الغربية التشبيه البليغ الذي حذفت منه الأداة استعارة، كما نجد عند بعض البلاغيين العرب نفس المفهوم الذي يعود أيضا إلى أرسطو.

فإذا انتقلنا إلى عبارة مشابهة مع فارق واحد هو تدخل اسم الإشارة، أو ما يطلق عليه المناطقة «علامة شرطية للتمركز الذاتي» في جملة مثل «هذا القط نمر» فسنجد أن الاستعارة هنا «نقل قياس للتسمية» ينشأ عنه تغيير في معاني الكلمات. غير أن من الواضح أن اسم الإشارة يحيل إلى موقف ماثل خارج نطاق اللغة، فنحن نستطيع من خلال فحص المشار إليه أن نبرهن على أن الكائن الموجود في الخارج إنما هو قط ذو خواص متنمرة. وحينئذ فنحن حيال تغيير منطقي. فإذا استخدمنا عبارة ثالثة هذا ليس قطا بل هو نمر» فإننا لكي ندرك التناقض في هذه الجملة لابد أن نرجع إلى المشار إليه حتى نرى أن الكائن الذي يدور حوله الحديث إنما هو قط بالمعنى الشائع للكلمة.

فالتمييز إذن بين هذه العبارات الثلاث يوضح لنا الفرق بين التغيير الدلالي المجازي والتغيير المنطقي، حتى ولو التقيا في حالة واحدة مثل العبارة الوسطى. ففي الجملة الأولى نجد أن القط الجميل بالنسبة لبودلير لم يكن سوى مسحور أو إله. ومنذ تلك اللحظة فقد اعتاد على أن يراه كذلك. لكن لو لم تكن التجربة التي يحيل إليها الشاعر ظرفية فإن مفهوم القط سيتأثر لذلك. مما يمكن معه القول بأن الاستعارة قد فرضت نفسها، كما يمكن أن يحدث في سياقات ثقافية أخرى إلى الدرجة التي يتحول فيها الأمر إلى واقع فعلي؛ كما نرى عند قدماء المصريين في تأليه القط أحيانا، وعند أهل الصعيد في مصر الآن في اعتباره من عالم الجان.

وهنا نجد أن الاستعارة تقوم بالدور الذي ينسبه لها اللغويون باعتبارها «عاملا

بالغ الأهمية في إثـراء التصورات» ؛ إذ تعيد توزيع الدوال والمدلـولات. بمعنى أنه لو أقرتها اللغة فسـوف تفرض حينئذ تغييرا دلاليا فعليا. أما في المثـالين الثالث والرابع، حيث يتدخل اسم الإشارة، فإننـا حيال تغيير منطقي خالص أو مشوب بتغيير دلالي يسير. وهذا يمكن أن يعدل من نظـرتنا للأشياء، لكنه لا يـؤدي إلى تعديل في معاني المفـردات. بل على العكس من ذلك يتحـدد في حـالة لغـويـة قـارة لا يتطرق اليهـا الشك. فعندمـا يبرز التعديل المنطقي تبـدو ضرورة أن نأخذ الكلمات بـالمعنى الذي يقال عنه إنه حقيقي أو حرفي.

ومجمل الأمر طبقا لهذا التحليل أن التغيير المنطقي يتطلب معرفة المشار إليه، كي نناقض الوصف الأمين الـذي نقدمه له. وأنه عن طريق التغييرات الـدلالية المتداعية يمكن الوصـول عرضـا إلى تغيير معاني الكلمات التي كـانت تتعارض في البـداية مع المعلومـات المباشرة للتلقي أو الـوعي. ونتيجة لذلـك فإن التغييرات المنطقية تختلف عن الـدلاليـة بضرورة تضمنها على الأقل لمؤشر ظـرفي متمـركـز في ذاته، أي قـرينـة واضحة. مما يـؤدي إلى أن نعترف بأنه لا يوجد تغيير منطقي إلا فيما هـو خاص. أما الجملة الوسطى «هـذا القط نمر» ـ وهي عبارة يلتقي فيهـا التغيير الدلالي مع المنطق ـ فهي تتم فقط في الموقف الـذي تشير إليـه وتتصل بـالمفهـوم العـام للاستعـارة طبقـا للتعريف الأرسطي. (٤٩ ـ ٢٠١).

وسنرى بتفصيل أكبر نتيجة هذه المباديء والإجراءات التحليلية عند تحليل تصور هؤلاء البـلاغيين البنيويين لمفهوم الأشكال و إعـادة توزيع خرائط الأنماط البـلاغية. وحسبنا الآن أن نشير إلى أهم مبـادئهم في طبيعة الاستجـابة الجماليـة للنص ووظيفته البلاغية.

فهم يـرون أن تعقيد الظاهـرة الأدبية يعـود إلى سبب رئيس يتمثل في بـروز فكرتي الأثر والقيمة فيها. فنحـن نعرف أن القيمة المحددة لمجموعة من الـوقائع الأسلوبية مثـلا لا تكمن في مجرد تحقيق الـوظائف الصغيرة لـلآليـات التي تعمل على مستـوى الوحدات الجزئية، ولكن هناك عناصر أخرى عديدة تدخل في هذه اللعبة. و يمكننا أن نتعـرف على التأثير الجمالي باعتبـاره حالـة عاطفيـة تثيرهـا الرسـالة لـدى المتلقى

الخاص. وتتنوع فاعليتها طبقا لبعض العوامل التي يتصل بعضها بالمتلقي ذاته. فالقيمة التي تعزى إلى النص ليست بالضرورة شيئا كامنا فيه، بل يتمثل معظمها في استجابة القارىء أو السامع له؛ إذ أن هذا الأخير لا يكتفي بأن يتلقى بيانا جماليا محسوسا، لكنه يتأثر ببعض المثيرات. وهذا التأثر في طبيعته تقييم. ومن هنا فإن فكرة التأثير ذات طابع سيكولوجي في المقام الأول عندما نتحدث عن الأعمال الأدبية، وكذلك فكرة القيمة. لكنها تتزحزح إلى المرتبة الثانية من وجهة النظر المعرفية. وقد استطاع «ريفاتير Riffaterre, M» أن يميز في إجراءاته التحليلية بوضوح بين المثيرات والأحكام الناجمة عنها؛ إذ أن الخواص الجمالية التي تعزى لبعض الوقائع لابد من عزلها عن ردود الفعل السيكولوجية التي تثيرها. فهي بالنسبة للدارس اللغوي مجرد مؤشرات بغض النظر عن قيمتها الإيجابية أو السلبية. (٥ ـ ٢٤٨) إن الأثر الرئيسي للمجاز عندهم إنما هو إطلاق عمليات التلقي الأدبية للنص الذي يدخل فيه بمعناها الواسع؛ إذ يكشف حينئذ عن الوظيفة الشعرية التي تحدث عنها «جاكوبسون» والتي يفضل هؤلاء الباحثون أن يسموها بلاغية، هذه الوظيفة التي تركز على الرسالة بما هي رسالة في دوالها ومدلولاتها، وتبرز بشكل مجسم الجانب الملموس للعاملات اللغوية. وقد لاحظ «تودوروف» أن الخاصية الوحيدة المشتركة بين جميع الأشكال البلاغية أنها كلها «مجوفة» «Opaque» أي أنها تنزع إلى أن تجعلنا نتلقى الخطاب ذاته وليس دلالته فحسب. وإن كانت الدراسات التحليلية لم تستطع حتى الآن أن تحدد نوع الوظيفة التي يثيرها كل شكل بلاغي على حدة ــ إلى جانب هذه السمات العامة ـ فلأن ذلك منوط بالقيام بعدد كبير من الدراسات التطبيقية على نصوص مختلفة في سياقات ثقافية متنوعة مما سيسفر عن وضع المؤشرات الأساسية لهذه الوظائف، وتعديلها بقدر ماتستحدث المادة الإبداعية المدروسة من معاملات التغير والتجدد الدائب. وفي هذا الإطار فإن مراجعتنا للعناصر المبثوثة في القراءات النقدية للمواد الإبداعية في العصور السالفة مشروطة بربطها بسياق الوعي العلمي المتجلي فيها، مقيسا على ماو وصل إليه العلم بالظواهر في العصر الحديث من ناحية، وبما تستكمله الإجراءات المنهجية للفراغات القائمة في الوصف القديم طبقا

لأدواتنا الحالية من ناحية أخرى. مما يحصرها دائما في نطاق تاريخ العلم كما أشرنا من قبل.

وإذا كنا قد بسطنا بعض مبادىء هذا الاتجاه البنيوي للبلاغة الجديدة في سياق عرض نظرياتهم بتركيز فإننا سنعود إليها مرة أخرى لشرح منظورهم في أهم قضايا الخطاب البلاغي، خاصة عند تفصيل الحديث عن أبنية الأشكال البلاغية وتصنيفاتها المحدثة. ولا يفوتنا أن نشير إلى أن كثيرا من ممثلي هذا الاتجاه قد خرجوا عليه واتهموه بالقصور والنقص، والنموذج الواضح لذلك هو «جينيت» الذي أعلن نقده لهذا الاتجاه الحصري للبلاغة، بحيث ظلت في تقديره تدور حول «العبارة» فحسب، أو بتعبير أدق حول بعض أشكالها التصويرية. مما كاد أن ينتهي بها إلى أن تنحصر في مجرد نظرية للاستعارة تقوم في صلبها على تحديد الانحرافات وطرائق تصويبها. وقد حدا هذا ببعض الباحثين الآخرين مثل «ريكو .Ricoeur,P» إلى الحديث عن الخداع الذي ينطوي عليه تقديمها باعتبارها بلاغة عامة تدعى أنها تريد هز المبنى البلاغي بأكمله، في الوقت الذي لا يتجاوز فيه إنجازها الفعلي مجرد مراجعة قوائم الأشكال البلاغية التقليدية وملامسة مشكلات المعنى والمجاز دون حلول جذرية لها. الأمر الذي يفسح المجال لمقاولات التحليل التداولي للخطاب وبدائل علم النص كما سنعرضها فيما بعد.

التحليل التداولي للخطاب:

يرى أنصار هذا الاتجاه أن المهمة الأولى لتحديد علاقة البلاغة بالتداولية «Pragmatique» هي تعريف مجال كل منهما. خاصة لأن هناك بعض التعريفات الموسعة المريحة التي لا تساعد على التحديد العلمي الدقيق. وذلك مثل من يعرفون البلاغة بأنها «فن القول بشكل عام»، أو «فن الوصول إلى تعديل موقف المستمع أو القارىء»، مما يجعلها مجرد أداة نفعية ذرائعية. يقول الباحث الألماني «لوسبرج -Laus berg,H.» إن البلاغة نظام له بنية من الأشكال التصورية واللغوية؛ يصلح لإحداث التأثير الذي ينشده المتكلم في موقف محدد. وبنفس الطريقة يرى «ليتش Leitch,V» أن البلاغة تداولية في صميمها؛ إذ أنها ممارسة الاتصال بين المتكلم والسامع بحيث

يحلان إشكالية علاقتهما مستخدمين وسائل محددة للتأثير على بعضهما. ولذلك فإن البلاغـة والتداولية البرجماتيـة تتفقان في اعتمادهما على اللغـة كأداة لممارسة الفعل على المتلقى؛ على أساس أن النص اللغوي في جملته إنما هو «نص في موقف»، مما يرتبط ـ لا بالتعديـلات التي يفرضها أشخاص المرسل والمتلقى ومـوقعهما على معناه فحسب ـ وإنما بالنظر إلى تلك التعديلات التي تحدث في سلوكهما أيضا.

غير أن دارسي التداولية يرون أنه من المناسب تضييق مجال دلالة البلاغة باعتبارها أداة ذرائعية، وإلا أصبح من الممكن اعتبـار كل شيء بلاغـة، تأسيسا على أن لكل شيء أهدافه النفعيـة، وأن كل رسالة لها قصدهـا وموقفها وظروف تلقيهـا. ومن هنا فإنهم يفهمون التداولية اللغوية الآن كتنظيم غير مخالف لعلمي الدلالة والنحو إلا في المستوى فحسب؛ إذ أنه يقوم بجمعهما في مستوى ثالـث خاص بالسياق المباشر. مما يجعل التداولية قاسما مشتركا بين أبنية الاتصـال النحوية والدلالية والبلاغية. (٦٢ ـ ١٩٦). ويعني التـداوليـون بـالاقتراب من الخطاب كمـوضـوع خـارجي، أو شيء يفترض وجـود فاعـل منتج له، وعـلاقـة حـوارية مع مخاطب أو مـرسل إليـه. ومن الناحيـة الألسنية فإن فكرة الفاعـل ضرورية لمتابعة تحولات اللغـة في الخطاب. ومع ذلك فإنـه من وجهة النظـر العمليـة، المتصلة بـالفواعل المتكملين، فليست اللغـة نظامـا وحيد الاتجاه، ولا الفاعل المتكلم وحـدة شخصية أو فـردا معروفا في ممـارسته القوليـة، بالرغم من انهما يمثـلان الأساس الضروري لنظرية اللغـة والأسلوب. ففي علم اللغة نجد أن تصـور الفاعل المنتج للخطاب تقترن به ملاحظـة حضوره في هذا الخطاب ذاته. فالفعل الفردي لتملك اللغة يدخل المتكلم في كلامه وهذا اعتبار يعد جوهريا في تحليـل الخطاب؛ إذ أن الخطاب هو المكان الذي يتكون فيـه فاعله، ومن خلال هذا الخطاب فإن الفاعل يبني عالمه كشيء ويبني ذاته أيضا. ولابد من الإشارة إلى أهمية هذا الازدواج في فكرة الفاعل الذي يعتبر منتجا للخطاب وناتجا عنه في الآن ذاته؛ حيث يتمثل وجوده فيـه، سواء كان واقعا تجريبيا مثـل مؤلف النص أو مرسل الخطاب القـائم تاريخيـا وشخصيا، أو كان تكـوينا نظريـا في إطار علم اللغـة طبقا للأصول المعرفية المنبثق عنها.

ومايهمنا في هذا التحليل التداولي إنما هو الخطاب وفاعله؛ الفاعل الذي نعرفه فحسب من خلال خطابه، أي بالكيفية التي يقدم بها نفسه من جانب، وهو تقديم غالبا ما يكون زائفا كما يلاحظ الباحثون وباعتباره مسؤولا عن مجموعة من العمليات الإجرائية على مدار النص من جانب آخر. هذا المبدأ التمثيلي الذي تتكون عندنا صورته بعد اجتيازنا لمسار النص هو فاعل القول الذي لا ينبغي أن نخلط بينه وبين الفاعل التجريبي أو المؤلف من الوجهة النظرية والمنهجية.

والسبب في ضرورة هذا الفصل المنهجي هو الحاجة إلى أن تعتمد نظرية الخطاب على تصوراتها الخاصة المتجانسة. إذ أننا لو جعلنا فكرة فاعل القول تتضمن الاعتبارات المتصلة بالسيرة الذاتية للمؤلف التجريبي وظروفه النفسية والاجتماعية لأصبح من المستحيل علينا حصر المجال الضروري للتحليل النصي للخطاب ونظامه التصوري بطريقة علمية كافية.

فعلى التحليل النصي للقول أن يشمل كل ما يشير إليه النص من موقف الفاعل الداخلي تجاه قوله. وبهذا فإن النص يقدم دائما باعتباره «موسوما Marque» أو «غير موسوم» بطريقة شخصية. أي أنه يتصل بفاعل يتجلى فيه معبرا عن رأيه أو وجهة نظره، مشيرا إلى تجربة أو حدث متعلق به ذاته، وعندئذ يصبح موسوما. أو متصلا بوقائع ومعارف موضوعية بعيدة عن القائل، وعندئذ يكون غير موسوم. هذان الوضعان الأساسيان للخطاب بكل ما يدخلهما من تعديلات وتداخلات يتجليان نصيا من خلال العوامل التالية:

ـ مؤشرات الشخص والمكان والزمان

ـ كيفيات القول التي تحدده، مثل موقف التأكد واليقين أو الشك والاحتمال.

ــ مؤاشرات الموقف التي لا تتصل بفعل القول ذاته، وإنما بموقف القائل مما يقوله. ويدخل في ذلك تلك العناصر اللغوية الذاتية أو الخارجية التي تحدد أحد الموقفين. (٥٧ ـ ٨٩).

وتأسيسا على ذلك يرى التداوليون أن الخطاب ينقسم إلى نوعين كبيرين:

خطاب مباشر وآخر غير مباشر. ويعتبرون أن إدخال كلمات القائل في صيغة الخطاب بشكل مباشر يعد أقصى درجة من الموضوعية بقدر ما يلتزم عموما بالنقل الحرفي دون تحريف، حتى إن بعضهم يعتقد أنه يمكن أن يصل الخطاب الذي يستخدم هذه الطريقة إلى نسبة ١٠٠٪ من الموضوعية. لكن مع ملاحظة أن هذه الموضوعية في حقيقة الأمر لا تتوقف على درجة مطابقة الخطاب المذكور للأصل فحسب، وإنما تتوقف أيضا على ما إذا كان يوجد أم لا تدخل في المعنى أو تحريف له من قبل الذي يذكره بكلماته. وهذا التدخل يمكن أن يحدث حتى في تلك الحالات التي لا يتم فيها تغيير الكلمات. وهذا غالبا ما يحدث في الواقع اليومي عندما نقتطع الكلمات من سياقها اللغوي وغير اللغوي الذي قيلت فيه لندخلها في علاقة حوارية جديدة بكلمات محيطة أخرى سرعان ما تضفي عليها دلالة جديدة مغايرة. وبالإضافة إلى ذلك فإننا عندما ندخل في كلامنا كلمة لشخص آخر نخلع عليها لامحالة شيئا من صوتنا يخضع لمستويات عديدة من الاستلاب والامتلاك. فعندما نذكر كلمات شخص آخر في خطاب مباشر فإن هذا يفترض أننا نعطيه الكلمة بشكل كامل، مما يتطلب إعادة تصوير السياق الذي جرى فيه القول بطريقة لا يمكن الوفاء بها مطلقا، فالمتكلم إذن لا يستطيع أن يتبخر نهائيا ويلغي وجوده وموقفه ليضع مكانه الشخص الذي يذكر حديثه.

وتوضيحا لحالات هذا الخطاب المباشر يذكر الباحثون بعض الأمثلة والأشكال الخاصة به:

ـ يمكن أن تستخدم كلمات شخص آخر لكي يعبر الإنسان عن نفسه، دون أن يغفل أن هذه الكلمات صدرت عن شخص آخر، وهي حالة النصوص المقتطعة من المؤلفين الذين يحتج بأقوالهم أو يعتمد على سلطتهم الأدبية. مثل أن ينطق من يقوم بالانتقام بعبارة «العين بالعين والسن بالسن» مما يجعلنا أمام قائلين: القائل المقدس المشار إليه في النص، والقائل الفعلي الذي يقوم بالانتقام والذي يتقمص شخصية هذا القائل المقدس عندما يتمثل بكلماته ويتكيء بالتالي على سلطته ومهابته.

ـ وأحيانا أخرى فإن الخطاب المباشر يراد به مجرد توصيف المتكلم المذكور بدون

التعبير عن أي حكم قيمة صريح عنه أو عن كلماته، ولنتصور عبارة مثل «أمكم تقول: تعالوا حالا يا أولاد» فالمتكلم يجعل نفسه مجرد ناطق باسم الأم. ومع ذلك فاستخدامه لصيغة القول أو الخطاب المباشر لنقل القول يمكن أن يتم لإضفاء مسحة عاطفية على الموقف، مثل الاستعجال أو الغضب أو غير ذلك من المشاعر. والمتكلم لا يتحمل مسئولية تجاه القول المذكور ولا يتدخل فيه؛ إذ لا يقوم بإعادة صياغة القول كما يحدث في الخطاب غير المباشر. ومع ذلك ففي مثل هذا الأمثلة كلما كانت حكاية العبارة حرفية وأمينة كلما أضاءت موقف المنقول عنه وقامت بتصنيفه بشكل ما.

ـ ولكن الظاهرة تصبح واضحة بطريقة ملموسة في مستوى آخر؛ عندما يتم استخدام الشفرة اللغوية المميزة للمنقول عنه في التعبير، لا شفرة المتكلم ومن المعروف أن اللهجة والطريقة الخاصة تميز المستعمل وتش بانتمائه لجامعة خاصة. وإعادة إنتاجها يعني قصد إبراز هذا الانتماء القومي أو الاجتماعي أو الثقافي. مما يفسح المجال لإمكانية محاكاة كلمات الآخرين بطريقة ساخرة بإعادتها حرفيا أو استخدام نبرة تهكمية أو قسمات الوجه المبالغ فيها، إلى غير ذلك من الحيل، بحيث يتم التدخل في كلمات المنقول عنه بطرق مختلفة، دون تغيير كلماته ذاتها، ومع المحافظة على الخطاب المباشر مما ينتقص من قدر كلماته (٥٧ ـــ ١٤٩). وهنا نجد أنفسنا عند تحليل النصوص الأدبية في قلب مشكلة الحوارية التي أضاءها «باختين Bajtin,M» ببحوثه، وتابعتها «كريستيفا Kristeva, J» بتعميقها لمفاهيم «التناحي». وإن كان تناول التداوليين لها يتسم بقدر من الصبغة «العملية» لا التنظيرية، ويركز في المقام الأول ـ كما نرى ـ على مستويات الخطاب العادية لتكوين مرتكزاته الإجرائية.

أما القسم الثاني من أشكال الخطاب الكبرى فهو الخطاب غير المباشر. وهو يتولد عند امتصاص خطاب الآخر وأدائه بطريقة غير حرفية؛ مما يتطلب تحويل أزمنته الفعلية، وتعديل ضمائره وإشاراته كي تتسق في اتجاهاتها وإحالاتها. الأمر الذي يجعله مختلفا عن الخطاب المباشر؛ إذ يقوم القائل هنا بإعادة صياغة الكلام

الذي ينقله متوخيا الدقة في نقلـه حَيْنا، أو إيجازه واقتطاع بعض أجـزائه حينا آخر، مستخدما كلماته هـو يؤدي بها ما قاله المتكلم المنقول عنـه. عندئذ تصبح الإشارات والأزمنة والضمائر مختـارة من منظور القائل، ممـا يجعله للـوهلة الأولى أقل موضـوعية وحيادا عـادة من الخطاب المبـاشر. إذ أن الاعتماد على الخطاب غير المبـاشر يعني أن المتحدث قد اختار استخدام لغته هو وإعـادة صياغة خطاب غيره، مما يتيح الفرصة لتمثيل موقفـه الخاص «عبر الشفرة» «Code» اللغوية التي يستخـدمها على مستوى التعبير الـذي ينم عنهـا أكثـر ممـا يـدل على المحتـوى المنقـول، فـالتعبيرات المميـزة للجماعات اللغوية المختلفة تشير إلى مشاركة أو تضامن القائل الذي يستخدمها مع هذا «الأفق الأيديـولوجي الخاص باللهجة» كما يقول «بـاختين»، فإذا كان القائل لا يبغي هذه المشاركة فإن عليه أن يظهر بشكل ما تباعده المقصود عنها.

ومن المعتاد في الأدب ـ كما يقول التداوليـون ـ استخدام تغيير الشفرة اللغوية على وجه التحديد لتقديم الشخصيات والتعريف بها، وإبراز خواصها عن طريق إدخال صوت مغـاير لصـوت «فاعل» الخطـاب الذي يحتفظ بلغـة متجانسـة وخاصـة له. فـاللهجـات المتفـاوتة والمؤشرات التعبيريـة لا تـرتبط ببعضهـا كتعبير عن مضمـون فحسب، بل تقوم ـ بـالإضافة إلى مواجهة مشكلات الدقـة وقابلية التعبير عن نفس المضمون ـ بتدخلات واضحة في تحديد شخصيات المشاركين في عمليات التواصل. على أن التغيير في «الشفـــــرة» يعنـي تغييرا في الموقف، كما يعنـي «تماهيـــــا» «Identification» مع الشخص الآخر. ومن ثم فإن إعادة صيـاغة القول من جانب الذي يستخـدم الخطاب غير المبـاشر لا يقتصر على تلخيصه وإيجاز محتـواه. بل قد يتمثل في تضمينه لبعض العبارات أو الفقـرات المحددة أيضا. وأهمية هـذه الطريقة تكمن في أن المتكلم يدمج خطـاب الآخر في خطابـه هو، وينقله إلى موقفـه القولي، فيصبح المتكلم الأول شخصا غائبـا، ويتحول المضارع الذي استخدمـه المنقول عنه إلى ماض في عبـارة المتكلم الثاني. أي أن إعـادة الصياغة غـالبا مـا تتضمن الإبقاء علـى بعض عنـاصر القول الأول من تعبيرات مميـزة، وعلامـات تعجب واستفهام، وترجيعـات وتكـرار، وروابط استـدلالية وسببية، وإشارات أخـرى لغوية من قبيل

الخطاب المباشر. وعندئذ فإن «فاعل الخطاب» يدخل نفسه في الشخصية التي تتكلم ويتحدث من خلالها كأنها قناع له، مما يكشف عن تراوح القول بين المنظور الخارجي واتخاذ موقف الشخصية المنقول عنها، الأمر الذي يؤدي بالضرورة إلى نوع من التداخل بين الفواعل. (٥٧ ـ ١٥١).

وليس من اللازم أن يكون تعدد الأصوات في الخطاب ناجما عن تعدد الفواعل، بل إن هناك بعض الأبنية القولية التي تسمح بإدخال متحدث آخر في النص ذاته بشكل غير مباشر، لكي تعمد بعد ذلك إلى رفضه أو تأييده. فبعض التراكيب اللغوية يفترض فيها أنها صيغ للتضمين مع وحدة الفاعل، وذلك مثل القول الذي يتكيء على النفى؛ إذ يتضمن مقولة الإثبات ويشير إليها أيضا. فعندما نقول: أحمد ليس صغيرا، بل على العكس من ذلك إنه كبير وناضج» فالمقولة التي نقدمها لا تعنى أن أحمد ليس صغيرا فحسب، بل تتضمن المقولة العكسية أيضا. ومعنى هذا أن النفي يدل على تعدد الأصوات؛ إذ يسمح للمتكلم بالتعبير المتزامن عن الصوتين المتقابلين؛ الصوت الذي يتبنى جانب الإثبات وصوت المتكلم المتبني للنفي، فالنفي يشير إلى إثبات ضمني ويرد عليه. مما يجعله تجليا واضحا لتعدد الأصوات في الخطاب. ومثله في ذلك الاستدراك بأدوات مثل «لكن» «غير أن» «بيد» وغيرها من تلك التي تقطع تسلسل الخطاب على مستوى واحد لتدخل فيه حركة تش بتعدد الأصوات أو تعدد المواقف والاحتمالات.

ويرتبط بذلك تحليل أنصار هذا الاتجاه في الدراسة التداولية للخطاب لأشكال التباعد «Distance». مما تنجم عنه صور بلاغية عامة بالغة الأهمية مثل السخرية والتهكم والمحاكاة. إذ أن ظاهرة التباعد في الخطاب تستحق عناية خاصة. فعندما يعمد المتكلم إلى اتخاذ موقف لا يدل على التبني الكامل لما يقول، فإن هذا يؤدي إلى خلق مفارقة واضحة. وقد يتم ذلك عن طريق علامات التنصيص أو غيرها، مما يجعلنا نتساءل: هل هناك دائما استيلاء على كلمات الآخرين أو إشارة إليها كموقف مقابل يدل على التباعد عن الكلمة الخاصة؟

وفيما يتصل بعلامات التنصيص فقد اتضح أنه عندما نذكر كلمة أو عبارة برمتها

بهذا الطريقة فإننا نضفي عليها صفة التخصيص لجماعة معينة أو شخص محدد. مما يجعلها تشير في الآن ذاته إلى تباعدنا عن اتخاذ تلك اللهجة في حديثنا. ونحدد بذلك وجود صوت آخر نتخذ منه موقفا غالبا ما يكون سلبيا. وإذا كانت السخرية تتمثل في معظم الأحيان في الانتقاص من شيء أو شخص آخر فإن هدفها حينئذ ينصب على المنقول عنه في الخطاب. وقد لاحظ الباحثون أن المفارقة تعني بالضرورة قدرا من التباعد من قبل القائل عن قوله، وإن كانت لا تقتضي دائما إشارة لقول شخص آخر أو حكاية له. فهناك مفارقات لغوية تعتمد على ذكر قول آخر، ومفارقات حالية لا تورد مثل هذا القول. كأن نشهد مثلا تبادلا للسباب بين شخصين ونعلق على ذلك بقولنا «هاهم يتبادلون الزهور فيما بينهم» فتصبح المفارقة حينئذ حالية وليست قولية.

على أن ظاهرة التباعد الساخر يمكن أن تصاغ في نظام الخطاب باعتبارها من قبيل «قصد المرسل إليه أن يعزو للقائل عدم تأييده لقوله ذاته»، وبالفعل فإن السخرية لا تتحقق، أولا تقوم بوظيفتها إذا لم يكوّن المرسل إليه هذه الصورة عن القائل. فالشرط في تحققها أن يكون تأويل القول وسيلة لكي يسند إلى القائل موقفا مخالفا لما يقول، أي يؤوله بأنه يتظاهر بقصد حرفية التعبير مع أن رأيه الحقيقي ليس كذلك. وهناك مفارقات تعمل عن طريق آليات قلب الدلالة، كما لو قلت عن جهاز صغير لكنه يحدث ضجيجا عاليا إنه «لا يكاد يسمع له صوت» فبداهة الموقف المضاد للصفة المذكورة في الخطاب تثير ضرورة تأويله للمعنى المضاد. وهناك طريقتان تسمحان لنا بأن ندرك «عدم تأييد القائل لقوله ذاته» وتأويله بالتالي على أنه سخرية:

أولها: طريقة «الذكر»، وفيها نجد التعبير الساخر يشير إلى شيء غير ملائم، أو ينص على ما فيه من مبالغة أو مثار للتندر. ويمكن التعرف على هذا التعبير المذكور بإشارات حركية أو لغوية أو بلاغية.

وثانيها: أن تحدث السخرية بعبارات غير موسومة بأي شكل، ولكن القائل يظل على ثقة من أن المرسل إليه عنده معلومات كافية تجعله لا يمكن له أن يصدق

القول حرفيا. ولهذا السبب ذاته قد نرى قولا واحدا يتم تأويله بمعناه الحرفي من قبل قطاع من المتلقين، وهم الذين ليست لديهم بيانات كافية عن القائل، كي يدركوا أنه لا يمكن أن يقصد حرفيا ما يقول كما يتم تأويله من قبل قطاع آخر يملك هذه البيانات فيعتبر القول حينئذ سخرية.

وبطبيعة الحال فإن متتاليات القول، ومجموعة العناصر السياقية يمكن أن توضح سلوك القائل، وتقود إلى تأويل كلامه على الوجه المقصود. والحوار التالي يصلح نموذجا لهذا الموقف عندما يقول شخص ما:

أ ـ الحمدلله إن لدينا حكومة قادرة على إصلاح الأوضاع المتردية.

ب ـ أو تظن ذلك ؟

أ ـ بالطبع، لقد برهنت على هذا بالإجراءات الأخيرة.

فالقول الأول يظل مبهما إذا لم يكن الشخص ب يعرف موقف المتكلم أ من تأييد الحكومة أو معارضتها. فيمكنه حينئذ تأويل العبارة حرفيا أو فهمها باعتبارها سخرية. أما إذا كان يعلم أن محدثه من المعارضة فليس أمامه سوى أن يفهم السخرية.

وفيما يتعلق بالشكل الآخر، وهو المحاكاة والتقليد، فإنه لايعد مجرد إجراء تعبيري، بقدر مايعتبر جنسا من القول. أو شيئا يتصل بتأويل النصوص الكاملة. وعلى مستوى البنية الشكلية فإن نص هذا النوع من التقليد الذي يسمى «الباروديا Parodia» يعتمد على إقامة تكوين خاص، يتمثل في إضافة النص الذي يتم تقليده إلى النص الذي يقوم بهذا التقليد. «فالباروديا» تمثل انحرافا عن قاعدة أدبية، وفي الوقت ذاته إدماج هذه القاعدة كمادة داخلة فيها، فهي بذلك نوع من «التناحي» مثل الاستشهاد والإشارة والذكر وغيرها مما يؤدي إلى تداخل النصوص، لكن ما يعنينا منها هنا هو أنها بدورها نوع من «التباعد» الذي يشير إلى عدم تأييد القول ويولد السخرية نتيجة لذلك. (٥٧ ـ ١٥٩). وقد أخذ تيار تحليل الخطاب التداولي يفيد في الآونة الأخيرة من جملة المبادىء السيميولوجية، غير أن بدايته كانت تدين

لازدهـار اتجاهين كبيرين في تحليل الخطـاب منذ عقـد الستينيـات؛ أحدهما لغـوي يبحث في علاقـة النص على مستوى «مافوق الجملـة الواحدة» بتتبع مظاهـر الإحالة النحوية وبنيـة الدلالة الكلية للخطاب. ويمارسـه اللغويون الأمريكيـون في الدرجة الأولى. والثاني يتمثل في تحليلات المدرسـة الفولكلورية البنيـوية التي ورثت مبادىء «بـروب .Propp.V» في صرف الحكاية الشعبية وأخذت في إعادة صياغتها وتعديلها كما نرى عند جريماس و«بريموند .Bremond,C» وغيرهما. ويجمع هذين الاتجاهين معا البحـث عن البنية الكليـة الكامنـة تحت النص ومظاهـرها الخارجيـة. وإن كان الاتجاه الفولكلوري قد أولى عناية قليلة بالجانب اللغوي فإن ذلك قد مكنه من العثور على وحـدات غير لغويـة هي المتعلقـة «بالـوظـائف» التي استطـاع عن طريقهـا أن يمسك بأبعاد النص ويقيس تشكلاته.

وقد أفاد علم السرديات «Narratologie» من كلا الاتجاهين، فلم يقتصر ـ كما سنوضح في حينـه ـ على مـراعاة الملامح الأسلوبيـة واللغويـة التي يتيحها البحث في طرق التعبير، بل أخـذ في تنمية تقنيات محددة للـوصول إلى أجروميـات السرد وأبنيته الوظيفية المختلفة. دون الارتباط بلغة معينـة، وإنما بحثا عما يسمى بالنموذج العالمي للخطاب السردي الذي لا يتوقف على فوارق اللغات وخصائصها التعبيرية.

ثم لم يلبث هــذان الاتجاهـان في تحليل الخطـاب أن أسفـرا في تطـورهما خـلال السبعينيات عن منظومة متسقة من الإجراءات المنهجية التي تفيد من المنظور التداولي في اللغة بقـدر ما تستثمر إمكـانيات التحليل السيميولـوجي للوحدات الـوظيفية في النصوص تحت عنوان شامل هو تحليل الخطاب. (٥١ ـ ٧٦)

كما لم تلبث بحوث علم النص أن استقطبت جملة الاهتمامـات المتشعبة السابقة، كما سنعرض لها في موقعها من هذا البحث.

ويهمنا أن نشير إلى قضيتين هامتين من نتائج هذا الاتجاه، أسفرت عنهما المبادىء السابقة، أولاهما تتمثل في الإجابة عن سؤال محدد هو :

كيف ينتج النص معنـاه؟ والأخـرى تتعلق بمفهوم العـامل الكيفي أو مـا يطلق عليه المظاهر الحالية في تحليل نص الخطاب.

وفيها يتصل بـالسؤال الأول فـإن أنصار هـذا التيـار يرون أن النص مجمـوعـة من العمليات السيميولـوجية التي تأخذ أثناء جريانها في إنتـاج معناها. فمعنى النص ـ كما يقول البلاغيون الجدد مثل «ريكو» ـ ليس شيئا يشير إلى واقع خارجي عن اللغة، بل يتمثل هـذا المعنى في التركيب الـداخلي للنص، هـذا التركيب الـذي يتضح فيـه التعليق المتراتب للأجزاء على الكل. والمعنى هو اللاصق الداخلي لهذا النص.

والاعتـداد بـالمظهر العملي الإجـرائي للنص هكـذا يجعلنـا نتفـادى البحث عن الدلالة في وحـدات ثابتة مثل الكلمة أو الجملة. إن وصف التـوظيف السيميولوجي لا يتأتى عن طريق تحليل المكـونات المعجمية والجمليـة، وإنما عن طريق البحث في الخطاب بأكمله. وإذا كان اللغويون قد تعودوا أن ينتقلوا من الأصوات إلى الكلمات ثم إلى الجمل. وقد شرعوا في الآونة الأخيرة في التدرج نحو الخطاب ثم منه إلى الطبيعة والعـالم، فإن الخطاب من هـذا المنظور يظل هـو الأولى بالعنـاية بـاعتباره نمطـا من الإنتـاج الدال، يحتل مـوقعـا محددا في التـاريخ، ويشغل علما بذاتـه، كـان يسمى البـلاغـة مـن قبل، وهـو الآن بما اعتراه مـن تحول معـرفي أسهمـت فيـه البحـوث السيميـولوجيـة يسمى «علم النص Science du texte» وعنـدمـا نشغل الآن بهذا الخطاب النصي ونصف طـريقة قيـامه بوظـائفه فإننـا نلاحظ أن النظم البنيـوية التي تكـونه تتصل من الـوجهـة التداوليـة بظروف إنتـاجـه مثلما تتصل بمشكلات فهمـه وقراءته. لكن ما يستحق التركيز عليه هو كيفية الانتقال ـ في النظرية السيميولوجية ـ من الجملـة إلى النص. إذ أن هـذا الانتقـال لا يعود مطلقـا إلى مجرد معـايير التـوسع الكمي في الأبعـاد. بل ــ على العكس من ذلك ــ يتصل بتغيير نـوعي أخـذ يسمح بتكوين مـا يسمى بأجرومية النص، حيث تأكد أن المعنى الكلي للنص والمعلـومات التي يتضمنها ـ خـاصة التقنية والجمالية ـ أكبر من مجرد مجمـوع المعاني الجزئية للجمل التي تكونه. وبكلمات أخـرى تبين أن هذه الدلالة الكلية للنص تنجم عنـه باعتباره بنية كبرى شاملة هي على وجه التحديـد موضوع علم النص. (٥٧ ـ ٣٦). فالنص ينتج معناه إذن بحركة جـدلية لا تتمثل في الانتقال من الجزء إلى الكل وإنما على وجه الخصوص بالتكييف الدلالي للأجزاء في ضوء البنية الكلية الشاملة للنص.

والقضيـة الثـانيـة مترتبـة على ذلك، لأنها تتمثل في مفهـوم «تبـادل العمل» بين الوحدات المكونة للنص، مما يؤدي إلى بـروز المظاهر الحالية ومفهوم العامل الكيفي، كما أنها ترتبط بشكل وثيق بالمحور الأساسي الذي ركـزنا على تفصيله في التداولية وهو عـلاقة الفـواعل بأحـوال الخطاب. وانطـلاقـا من فرضيـة مـؤادها أن الشخصيـة ـ باعتبارها عاملا ـ تتحدد بكفاءتها السابقة على الفعل، والقابلية للتحليل والتصنيف في مراتب، ليست نفسيـة ولا اجتماعية وإنما هي نصية، فإن بوسعنـا حينئذ أن نصل إلى تحديد المظاهر الحالية.

ودراسة المظاهر الحالية باعتبارها عمليات تعديل للإسناد قد ظفرت باهتمام كبير في البحوث اللغـوية والمنطقيـة. ولكنها أضيفت حـديثا إلى النظريـة السيميولـوجية لتحليل علاقات الشخصية بالقول، وكيفية التعبير عن موقف المتكلم كما رأينا بعض مظاهرها فيما سبق. وهنا تتجلى إمكانية مـواجهة توصيفات الفواعل وتحولاتها. هذه التوصيفات التي تمس النص في نظام أبنيته الكيفي وتشكلاته المختلفة.

وإذا كان الخطاب يكشف دائما عن «أنـا» تصوغ «موضوعا» فإنـه يختلف كمرتبة منطقية ومعـرفية عن المؤلف الخارجي للنص، بما يترتب على ذلك من تحديد الـدلالة والقصد، فلا شأن لنـا بقصد المؤلف الخارجي مالم يتحول إلى قصـد متحقق للفاعل النصي البارز في الخطاب. فالمؤلف الخارجي ليس شخصية نصية ملائمة للتحليل أو كاشفة عـن مراتب الخطاب، مما يقتضي بالضرورة فـك الازدواج والاقتصار على هذا المؤلف المتضمن في النص ذاته، أو لنترك كلمة مؤلف لما تفضي إليه من لبس ونقتصر على الحديث عن فاعل القول كما يتجلى في هذا القـول ذاته. وكذلك الأمر فيما يتصل بالقـارىء. فهناك قارىء يـؤخذ في الاعتبار عند بنـاء الخطاب، ، يتم التوجـه إليه، وهو قارىء متضمـن في النص، ويختلف عن القارىء الفعلي الخارجي. وسنرى أهمية هـذه المقولات عنـد الحديث عن الأبنيـة السرديـة وتحليلها النصي، وحسبنـا الآن أن نعرض لبعض أسس البلاغة الجديدة قبل أن تذوب في علم النص.

من القاعدة إلى الظاهرة

كانت هناك سمة عامة، نلمسها في جميع الكتب البلاغية، في الشرق والغرب، ناجمة عن طابعها المعياري المطلق. الذي يحدد القواعد المنطقية، بالمفهوم الصوري الأرسطي، ويعنى بالتعريفات والتصنيفات العقلية. وهي تعاليها الظاهر عن حركية الإنتاج الأدبي في واقعه التاريخي المحدد. إنها تنطلق من الفكرة المجردة، التي قد تستلهم ملمحا جزئيا منفردا، فتقدم تعريفا له، ثم لا تلبث أن تعمد إلى تصنيفه وتحديد أنماطه الممكنة. ثم تأخذ في التقاط شواهدها، وتخترعها إن لم تجدها في النصوص الأدبية الحية. وغالبا ما تتكرر الأمثلة والشواهد من كتاب إلى آخر. ونادرا ما يلجأ البلاغي المتأخر إلى شعراء عصره كي يستمد منهم شواهده، أو يرقب في عملهم أي لون من المتغيرات أو مظاهر التطور في المفاهيم. لأن المنظور التاريخي - ابن الرومانتيكية والقرن التاسع عشر - لم يكن واردا على الإطلاق في تصوراته. فهو في جميع الأحوال لا ينطلق من تأمل الإنتاج الشعري المحدد لأي شاعر قديم أو معاصرله في ملاحظة مادته واستقرائها بشكل تام أو ناقص، قبل تحديد مفاهيمها وتحليل خواصها.

وقد يبدو للوهلة الأولى أن الاعتماد على القواعد العامة يضمن الطابع الكلي للعلم ويبعده عن التشذر والجزئية، لكن الحقيقة أن هذا النوع من «الكلية» لم يكن علميا ــ بالمفهوم الحديث للعلم ــ إذ لا يعتمد على نظرية تلاحظ جملة الوقائع وتقدم تفسيرا شاملا لتجلياتها المختلفة، بقدر ما يقدم فروضا لا يتم اختبارها سوى على بعض الشواهد المنتقاة بطريقة جزئية متعسفة، وهي فروض منطقية قبلية، لا تتعرض للاختبار ولا قياس درجة المصداقية. ولقد أدى هذا التعالي المعياري الدائم إلى انفصام حاد بين الأشكال والأحكام البلاغية من جانب، والإبداع الأدبي والشعري من جانب آخر. حتى ليمكن القول بأن هذا الانفصام يعد السمة المميزة للبلاغة التقليدية. ولو قمنا بتجميع القطع المبعثرة التي يمكن أن تؤخذ أساسا لنظريات التعبير الأدبي في التراث البلاغي العربي مثلا، واعتمدنا على أكثر المؤلفين تماسكا في منظورهم، مثل عبدالقاهر الجرجاني في نظريته عن النظم، سنجدها

مفارقـة بشكل واضح للإنتاج الأدبي المحدد. لأنها تضع المبـدأ ثم لا تستعرض من الأمثلة إلا ما يتـوافق معه. ولم تعن على الإطلاق بمناقشـة الحالات التي تخرج عليه في ضمن جسد نصي متكامل. حتى ولو كان نص الكتـاب المقدس ذاته. بالإضافة إلى أنها تخلط الشعر بالنثـر، وترجعهما لمستوى نصي واحد يكاد يلغي الفـواق النوعية بينهما. ناهيك عن الأساس الأيـديولوجي المسبق الذي تكرسه وتقيم بنـاءها فوقه. مما يجعلها غـارقة في نطاق المعيار المثـالي بقدر بعدها عن النمـوذج العلمي بمفهومه التنـظيري والتجـريبي المعـاصر. فهي متعاليـة بالضرورة على أشكـال الإبداع الأدبي وقيمه الإنسانية، فلا تتبع حركة النصوص ولا تتعرف على تموجاتها التاريخية.

كما أننـا لم نعثر عنـد هـؤلاء البلاغيين على أيـة مجمـوعـة متماسكة من المبـادىء التصوريـة المستخلصة من أسـاليب الشعر العـربي في عصوره المحـددة، بل إن ما يطلق عليـه «عمود الشعـر»، وهـو جملة الخواص التعبيريـة ذات الصبغـة البلاغيـة المرتبطة بقضـايا اللفظ والمعنى والدلالة والمجـاز، لم يقم هؤلاء البلاغيون المشغـولون بالتعريفـات والتصنيفات الجزئية بتجميعه وتحديـده وبلورته كاتجاه عـام تقاس عليه مذاهب الشعر وأساليبه. بل قام بذلك النقاد كما هو معروف في تاريخ الفكر الأدبي عبر خصومـاتهم حول شعـراء معينين في كتب الموازنـات والمفاضـلات بين اتجاهات القـدامى والمحدثين في عصرهـم، حتى جمعها المرزوقي في مقـدمـة شرحـه لديـوان الحماسة كما هو معروف متداول. ولم يلتفت البلاغيـون اللاحقون له إلى هذه المنظومة المتجانسة إلى حـد ما، والصالحة للتنمية والتطوير، واكتشـاف مدى مجاراة الشعراء المختلفين لقوانينها البلاغية أو تحقيقهم لتصوراتها الأدبية.

ومعنى هذا أن المعيـار البلاغي الـذي يقاس عليه الشعـر والأدب ويعرض على محكة الإنتاج الإبداعي لم يكن في مجمله محدد المعالم أو مـرتبطا بالشعر ذاته، بل كان معيارا عقليا منطقيـا مفارقا لطبيعة الشعـر ومغفلا لشروطه التاريخيـة. وكان يعتمد على الشاهد الـذي يتم اختياره بشكل عشوائي متعسف، يتوالـد ويتردد من مؤلف لآخر، دون محاولـة لإقامـة التوازي بين النظريـة والتعبير. وقد نجم هـذا الاختلاط عن أمرين:

أحدهما: هو الطابع المثالي غير التاريخي الذي كان مسيطرا على العلوم كلها في هذه العصور. ومن هنا فإن البلاغة القديمة كانت متسقة مع جملة المعارف التي نشأت في إطارها وبصحبتها، فالمنطق الصوري معياري إذ يعصم العقل من الخطأ في التفكير. وقواعد اللغة ونظريتها المعرفية حينئذ معيارية ترى أن «القاعدة هي سيدة الاستعمال، لها عليها حق الطاعة، فإن لم تمتثل فلها عليها حق الزجر. فالاستعمال تابع والمعيار متبوع . . . أما وجهة نظر اللسانيات الحديثة فإنها تفضي إلى تقدير معاكس. وصورة ذلك ـ كما يقول العلماء ـ أن تعريفها للغة يقوم على فلسفة نهائية أكثر مما يقوم على فلسفة علية. ولذلك حل المنهج الاختباري محل المنهج الحتمي في تقدير صيرورة اللغة عبر الزمن. وبهذا يتلخص انقلاب الأسس المعرفية من فلسفة ماهية اعتنقها فقه اللغة القديم وسار بهديها معتبرا أن للظاهرة اللغوية حقيقة ما قبلية يسبق الجوهر فيها الوجود، إلى فلسفة وجودية بموجبها لا تحدد للظاهرة حقيقتها إلا بعد إدراك كينونتها الإجرائية عبر تشكلها المنجز. إن الحقيقة العلمية التي لا مراء فيها اليوم أن كل الألسنة البشرية ما دامت متداولة فهي تتطور، ومفهوم التطور هنا لا يحمل شحنة معيارية لا إيجابا ولا سلبا، مأخوذ في معنى أنها تتغير. إذ يطرأ على بعض أجزائها تبدل نسبي في الأصوات والتراكيب من جهة، ثم في الدلالة على وجه الخصوص. ولكن هذا التغير هو من البطء بحيث يخفى على الحس الفردي المباشر ويحتاج إلى وعي لغوي صحيح. (٨ ـ ١٢). إذا كانت البلاغة في أطوارها الأولى متسقة مع منظومة العلوم وفلسفتها حينئذ، مما جعلها مستوفية إلى درجة كبيرة لشروط العلم القديم، فإن تطور مفهوم العلم ـ كما أشرنا إلى ذلك في الفصل الأول ـ بحيث أصبح يعتمد على التجريب والنظرية وحركية القوانين النسبية، واختفى منه الأساس المعياري التقويمي اختفاء كليا ليحل محله الشرح والتفسير، ومتابعة الظواهر في تشكلها وحراكها والبحث عن وظائفها المتعددة، كل ذلك قد آذن بانتهاء عصر التعريفات المنطقية القبلية الدائمة بشكل لا رجعة فيه، وخضوع المنطق والفلسفة ذاتها لنتائج البحث العلمي المتجدد في أدواته ومناهجه. مما يفضي بنا إلى نتيجة هامة، وهي أن البلاغة في عصر العلم لابد أن تعتمد على مرتكزاته دون مخالفة لشروطه وقوانيه. فعليها أن تتخلى عن الطابع المعياري التعقيدي

لتتجه إلى وصف لغة الأدب وأشكالها. وإذا كانت مادة هذا الأدب وأجناسه وتشكلاته متنامية متغيرة، فلابد من أخذها في الاعتبار، بوصف ما يرقى لمستوى الظواهر منها وتحليلها واستنباط اتجاهاتها العامة المتغيرة. وعندئذ يتعين علينا أن نعتبر البحوث الأسلوبية التجريبية هي المقدمة الضرورية للبحث البلاغي الجديد المفتوح دائما على النتائج العلمية والمنظم لحركتها، في مقولات أكثر كلية وشمولا، وأدق تفسيرا وتنظيرا. لكن لا بمعنى القانون المعياري الدائم ولا الضرورة المنطقية المحتومة، وإنما بمعنى «الحقيقة العلمية المتغيرة» بتغيير العناصر والأوضاع. وحينئذ قد يصبح النموذج الرياضي الذي يستخلص من معدلات التكرار وظواهر الأداء ومعاملات الثبات والتغير هو الأساس لنوع من التناول العلمي الذي يجمع النظائر ويختبر الفروض ويوضح النتائج. وبهذا يكون انتهاء عصر المعيارية الجزئية هو المبدأ المؤسس لتوجهات البلاغة العلمية الجديدة الواصف لحركتها.

أما الأمر الثاني الذي أدى إلى اختلاط قضايا البلاغة القديمة ومجافاتها لروح التصنيف العلمي السديد فقد كان يتمثل على وجه التحديد في عدم التمييز في المستوى بين أجناس القول المختلفة ولا الاهتمام بفروقها النوعية. فلا فرق عند البلاغي بين الشعر والنثر في طبيعة اللغة ولا أشكالها الفنية. ومن هنا فإن التصورات البلاغية العربية لم تستطع تنمية نظرية محددة للأجناس الأدبية. ولم تقم بدورها في محاولة إثراء بعض هذه الأجناس بالكشف عن أشكالها وخواصها المتميزة وتحديد مقوماتها الجوهرية. ولم يكن ذلك ناجما عن ضعف وعي هؤلاء البلاغيين بالإنتاج الأدبي المبذول أمامهم فقد فرض نفسه عليهم في حالات كثيرة. ويكفي أن نتبين مثلا موقفهم من نظرية الصفاء اللغوي التي كانوا يسلمون بها ضمنيا ويخالفونها فعليا؛ فقد درج اللغويون على اعتبار المثل الأعلى في النقاء والصحة اللغوية يمتد زمنيا ومكانيا من الشعر الجاهلي حتى انتهاء عصر الاحتجاج في القرن الثاني الهجري، ومن أطراف البادية الموغلة في الصحراء العربية حتى تخوم الحواضر والمدن، فكلما اقتربت مصادر المادة اللغوية في الزمان والمكان فقدت مصداقيتها، باستثناء القرآن الكريم الذي لا يأتيه الباطل. وجاء البلاغيون ليدخلوا في

ممارساتهم تعديلات هامة على هذا النموذج، من أهمها أنهم كسروا قاعدة عصور الاستشهاد اللغوي المعروفة، وأغفلوا أو كادوا عصور الشعر الجاهلي والإسلامي وجزءا كبيرا من الأموي. وأبرزوا بشكل لافت كوكبة الشعراء العباسيين الثلاثة: أبوتمام والبحتري والمتنبي، ـ وهي التي تصدرت خارطة الإبداع كما سنشير إلى ذلك فيما بعد ـ لكن ظل هذا الانفصام الذي نتحدث عنه قائما بين التصورات البلاغية ومعطيات التطور الشعري والأدبي، فهو مجهول لا يشار إليه، حيث يتم اختيار الشواهد على أساس المزاج الفردي للكاتب البلاغي، لا طبقا لمقتضيات النظرية التي تميز بين مستويات وعصور الإبداع المختلفة. فالفكرة البلاغية متعالية متأبية صورية، تنحدر من عالم مثالي، يند عن التجسدات الحيوية للإبداع المحدد، سواء كان ذلك بالنسبة إلى النص الذي لم ينظر إليه مطلقا باعتباره وحدة كلية؛ إذ لم يرد في البلاغة العربية كلها تحليل قصيدة شعرية كاملة إلا في حالة واحدة هي الاستثناء المؤكد للقاعدة، وهي قصيدة المتنبي التي حللها حازم القرطاجني وسنشير إليها فيما بعد. ولم تعامل القصيدة كوحدة غنائية تتحدد بأشكال وأنماط مختلفة، كما نرى في قصيدة الغزليين العذريين مثلا واختلافها عن النماذج السابقة عليها. وقصيدة بعض كبار العباسيين التي تتخذ شكلا سرديات مثل أبي نواس وابن الرومي وما تتضمنه من خواص كلية تستحق الالتفات لمغايرتها النوعية للمألوف، ولا يمكن أن يتجسد نظام الأشكال البلاغية في هذه التنويعات الغنائية بنفس الأنماط والكثافة والإيقاع الذي كان يتجلى في الأنساق الشعرية الجاهلية مثلا. كما أن الكتابة النثرية قد تعددت أنماطها من رسائل وكتابات تاريخية وفلسفية وصوفية ومقامات وأشكال عديدة من سرديات القص توضع كلها في مجال النثر دون أية محاولة لاستيضاح المعالم المائزة لها. فلا نجد أن أي أثر لهذا التعدد النوعي في كتب البلاغة التي تتعامل مع مفاهيم مجردة عن التشبيه والمجاز والمعاني والبديع دون محاولة الربط بين أنماط التعبيرات وطبيعة التشكلات المختلفة لأنماط القصائد والكتابات في العصور والاتجاهات المتباينة. وإذا كان هذا التعالي المعياري قاسما مشتركا بين البلاغات القديمة فإن السمة التي لازمته في البلاغة العربية ـ وهي تجاهل فوارق الأجناس الأدبية ـ قد جعلتها أكثر إمعانا في الصورية وغير التاريخية.

ومع أن البلاغة العربية قد استمدت كثيرا من مفاهيمها من تراث المعلم الأول، كما يتجلى في كتابي الخطابة والشعر، فإنها قد تجاهلت أهم مبادئه التي كان من الممكن أن تعدل من هذا المنظور، وليس هنا مجال استقصاء الحديث المقارن بين البلاغة العربية وأرسطو، فما يعنينا الآن إنما هو التخالف السلبي بينهما، ويكفي أن نورد مشهدا منه كان صالحا، لو أحسن فهمه واستيعابه، أن يغير جذريا من توجه النقد والبلاغة العربية، وذلك في قوله عن الأسلوب: «أما الأسلوب فمن أهم مزاياه ما يمكن أن يسمى بالوضوح. ويتبين ذلك من أن الكلام إذا لم يجعل المعنى واضحا فإنه لا يؤدي وظيفته الخاصة. كذلك ينبغي ألا يكون وضيعا، ولا فوق مكانة الموضوع، بل مناسبا له. فإن الأسلوب الشعري ربما لم يكن وضيعا، ولكنه ليس مناسبا للنثر. والأسماء والأفعال - أي كل أجزاء القول - المناسبة هي التي تجعل الأسلوب واضحا. أما الأخرى التي تكلمنا عنها في فن الشعر (وهي المجازات) فإنها تسمو بالأسلوب وتزينه. ذلك لأن البعد عما هو معتاد من شأنه أن يجعله أرفع قدرا. وفي هذا المجال يشعر الناس نحو الأسلوب بما يشعرون به نحو الغرباء والمواطنين. ولهذا ينبغي أن نضفي عل لغتنا طابع الغرابة، لأن الناس تعجب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يسر ويمتع. وفي الشعر كثير من الأمور تفضي إلى هذا. وفيه يكون ذلك مناسبا، لأن الموضوعات والأشخاص الذين يتناولهم الشعر خارجة عن المألوف، لكن أمثال هذه الطرق لا تكون في النثر مناسبة إلا في أحوال قليلة، لأن الموضوع أقل سموا. وحتى في الشعر إذا استعملت اللغة الأنيقة على لسان عبد أو صبي أو في موضوعات تافهة جدا فإنها لا تكون مناسبة. لأنه هاهنا أيضا يقوم التناسب السليم في الإيجاز والإطناب حسبما يقتضي الموضوع». (١٦ - ١٩٦).

وهذا التحليل لاختلاف مستويات الأساليب باختلاف الأجناس الأدبية لم يجد كما نعرف صدى كافيا في البلاغة العربية التي أشارت أحيانا لفكرة المستويات الثلاث - الرفيع والمتوسط والأدنى - من غير ربطها بالأجناس، كما أنها تبنت وظيفة الوضوح وأدخلتها في صلب مفاهيمها الأساسية عن البيان لكنها عكست النظرية الأرسطية فطبقتها على الشعر الذي يتسم عنده بالغرابة والبعد عن المألوف نتيجة

لطابعه المجازي، أما المجازات في البلاغة العربية فهي تقوم بوظيفة وحيدة هي «وضوح الدلالة» مما يتعارض مع مذاهب المبدعين الذين جنحوا إلى عدم المقاربة في التشبيه وفتنوا ببعد الاستعارة ولم يصبح الوضوح همهم الشعري. كما أن فكرة شرف المعنى قد انتقلت إلى المفاهيم البلاغية والنقدية، لكنه أصبح شرفا مطلقا غير نسبي كما نجده عند أرسطو الذي يربط نبل المعنى بالشخصية التي تعبر به في أدب موضوعي مخالف للغنائيات العربية السائدة. ومع كثرة البحوث التي تناولت مشكلة تفاضل الشعر والنثر في الأدبيات العربية فإنها لم تستطع بلورة نظرية حقيقية عن الأجناس للأسباب التالية:

أولا: يصب كلام أرسطو في تمييز الشعر وسموه على النثر في الربط بين مادة الفن ومستواه؛ إذ يرى أن موضوعات الشعر وشخوصه أرقى بطبيعتهم من نظيرتها في النثر، وهذه إحالة للفنون الإغريقية من شعر ملحمي ودرامي من ناحية، ونثر متباين من ناحية أخرى، مما يختلف نوعيا عن فنون الكتابة العربية في مادتها وتصنيفاتها.

ثانيا: يصطدم الاعتراف بتفوق الشعر على النثر في القيمة والمكانة الفنية الرفيعة بقضية أساسية في البلاغة العربية هي إعجاز القرآن الكريم وسموه على جميع أصناف القول؛ مع أنه ليس شعرا وما ينبغي له. فتصنيفه باعتباره نثرا شكل مصادرة شلت حركة البحث البلاغي وأبطلت التصنيف الأرسطي مع بداهته وتوافقه مع طبيعة الإنتاج الأدبي الإنساني بعامة. ولم يستطع البلاغيون تخلصا من هذا المأزق أن يفردوا القرآن بقوانينه النمطية الخاصة. باعتباره جنسا مستقلا كما أشرنا من قبل، مما يتيح لهم فرصة معالجة بلاغة العرب ــ شعرها ونثرها ــ دون حساسية أيديولوجية.

ثالثا: أدى هذا الخلط بين الأجناس ـ من المنظور البلاغي ـ إلى تمييع الحدود الجمالية الفاصلة لأبنيتها المختلفة، وإلى عدم التمييز بين الوجه البلاغي ووظيفته المتحققة في السياق المختلفة نوعيا. فخلال دراستهم لقضايا البيان من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز مرسل، بل وفي أبواب المعاني من فصل ووصل وتقديم

وتأخير وغيرها لم يحاولوا الربط بين هـذه الأشكال وأنماط القول مع أنها تمس صميم أبنيتها الجمالية الخاصـة. فلم يهتدوا نتيجة لذلك للجذر الأسـاسي لتلاؤم أساليب القول مع قوانينه النوعيـة، وظل حوارهم في مجمله يعتمد على المواقف الخارجية مثل أهمية الشاعر أو الكاتب في الحياة السياسية والثقافية ومدى نفعية كل منهما.

رابعا : يحدد أرسطو في هذا المشهد كما لاحظنا فكرة المناسبة المحورية في مفهوم الأسلوب، فلا يقصرهـا كما فعل معظم البلاغيين العرب على العـلاقة بين السياق الخارجي، أي المقام، وبين القول، وقد سبقهم إلى ذلك أيضـا البلاغيون الرومان. وإنما يجعل المنـاسبـة تقوم بين مـادة الكـلام ذاتها وأسلـوبه. أي بين الموضـوعـات وأشخاص المتكلمين من ناحية واستعمالاتهم اللغويـة من ناحية أخرى. وينتهي من ذلك كما رأينا إلى تحديـد أهم وظيفة لـلأسلوب النثـري وهي الوضـوح. وأهم سمة للأسلوب الشعـري وهي الرفعة والسمو والبعـد عن المألوف إلى درجة الغـرابة. وهنا ترتبط الوظيفة بالجنس الأدبي. فإذا ما أغفل البلاغيون العرب هذه الفوارق النوعية، بل وعكسوها، اضطربت لديهم السمات الوظيفية وتناقضت تجلياتها.

خـامسـا: ومع أن أصداء من فكرة المنـاسبة هذه قد تنـاهت للبلاغيين العرب وحاولوا استثمارها مع ملاحظاتهم الخاصة، كما نرى بشكل مبكر في حديث الجاحظ الشهير عن تباين اللغات بين السوقي والعـامي المبتذل والرفيع، إلا أنها لم تصب في نظرية التعبير الأدبي عندهم، لأنها تفضي إلى نتائج مخالفة لتصوراتهم القبلية في وحدة مقياس الفقهاء اللغوي والشعري. واعتبارهـم الواقع اللغوي الحيوي المتعدد تدهورا للنموذج المثالي البـدوي الذي ارتبط به الاستشهاد، مما حال دون الاعتراف بهذا الواقع كمنطلق خصب لتجدد المحاكاة اللغوية للحياة.

ومع أن البلاغيين قـد كسروا ـ كما قلنا من قبل ـ قاعدة وقف الاستشهـاد عند فترة زمنية محددة، وكانـوا أكثر احتفاء بمبدعي العصر العبـاسي الثاني، (١١ ـ ٦٨) إلا أن هذا النموذج المثالي ظل مسيطرا في اعتبـار إنتاج العصور الأولى الذروة التي لا يبلغها اللاحقون والقاعدة التي يقاسون عليها. دون اعتبار لمبدأ المناسبة الذي يرتبط بفكرة النسبية في أصول اللغة وفن الشعر معا.

ولا جدوى من إيراد نصوص كثيرة تؤكد هذا المنظور الماضوي المتواتر للبلاغة العربية باعتباره قاعدتها المعيارية. وهذا عبدالقاهر يقول صراحة: معلوم أن سبيل الكلام سبيل ما يدخله التفاضل، وأن للتفاضل فيه غايات ينأى بعضها عن بعض. ومنازل يعلو بعضها بعضا. وأن علم ذلك علم يخص أهله، وأن الأصل والقدوة فيه العرب، ومن عداهم تبع لهم وقاصر فيه عنهم. وأنه لا يجوز أن يدعي للمتأخرين من الخطباء والبلغاء عن زمان النبي صلى الله عليه وسلم الذي نزل فيه الوحي، وكان فيه التحدي، أنهم زادوا على أولئك الأولين، أو كملوا في علم البلاغة أو تعاطيها لما لم يكملوا له. وكيف ونحن نراهم يجهلون عنهم أنفسهم ويبرأون من دعوى المداناة معهم، فضلا عن الزيادة عليهم. هذا خالد بن صفوان يقول: كيف نجاريهم وإنما نحكيهم، أم كيف نسابقهم وإنما نجري على ما سبق إلينا من أعراقهم. (انظر ثلاث رسائل ص١٠٧/ ١٠٨). ومن المفارقة الطريفة أن عبدالقاهر الذي يقرر هذا المبدأ السلفي نظريا بشكل قاطع يستشهد في كتابه «أسرار البلاغة» بمجموعة من الشعراء على رأسهم ابن المعتز يليه البحتري ثم المتنبي وأبوتمام وأبونواس. ولم يستشهد بأي شاعر جاهلي أو من صدر الإسلام، وهو في ذلك لا يختلف كثيرا عن بقية البلاغيين. فالترتيب عند «ابن سنان الخفاجي» في «سر الفصاحة» هو: أبوتمام ثم المتنبي والبحتري وامرؤ القيس والمعري. وعند «حازم القرطاجني» يتربع المتنبي في كتابه «منهاج البلغاء» على الذروة يليه أبوتمام وابن الرومي. وعند تحليل الباحثين لجداول الاستشهاد في هذه الكتب الثلاثة يجدون أن أبا تمام يظفر بنصيب الأسد في متوسطها؛ إذ يتم ذكر أشعاره ١٢٦ مرة، يليه المتنبي ١٢٢ مرة، ثم البحتري ٩٧ مرة ثم الفرزدق بعد مسافة فاصلة طويلة إذ يذكر ٢٨ مرة فقط. (١١ ـ ٦٩). ومعنى هذا أن الممارسة البلاغية لفنون القول كانت تجعلهم يعدلون عن هذا المنظور اللغوي دون أن يدركوا التناقض بين المبادىء المعلنة والتطبيق الفعلي لها. لكنهم في جميع الحالات يرتكزون على أساس معياري منطقي صارم. فهم يفردون أبوابا لما يسمونه «الخطأ في المعنى» يعدون فيها مآخذهم على الشعراء، ومعظمها قابل للتأويل والتخريج بمراعاة طبيعة التعبير الأدبي. فنجد

«قدامة بن جعفر» مثلا يرى من أشنع حالات التناقض ما يقول الشاعر عبدالرحمن القس في سلامة:

فإني إذا ما الموت حل بنفسها يُزال بنفس قبل ذاك فأقبر

«لأنه جمع بين قبل وبعد. . . وهذا شبيه بقول القائل: إذا انكسرت الجرة انكسر الكوز قبلها». (١٠ ـ ١٩٨) ولو كان الكوز يحب الجرة ويتعشقها ولا يتصور الحياة بدونها لسبقها إلى الإنكسار وهي تنكسر كما يسبق القس سلامة بعدأن تموت. ففي منطق الحياة النثري المألوف لا ينبغي الجمع بين قبل وبعد. لكن منطق الشعر وتخييله واحتدامه لا يمكن أن يتولد إلا من هذا الجمع على وجه الخصوص. وهذا ما لا تتسع له مفاهيم قدامة الأرسطية. ويتبعه بقية البلاغيين؛ فيورد «أبوهلال العسكري» نفس المثال ويعلق عليه بقوله: «وهذا شبيه بقول قائل لو قال: إذا دخل زيد الدار دخل عمرو قبله. وهذا المحال الممتنع الذي لا يجوز كونه». (١٣ ـ ٩٦). ونلاحظ أن لغة البلاغي تستحيل إلى درجة هابطة من الضعف والركاكة عندما تتماس مع المنطق الجاف وتسوي بين الجمل النثرية الافتراضية والكلام الشعري الحقيقي.

ويرى قدامة أيضا من قبيل التناقض المكروه قول ابن هرمة:

تراه إذا ما أبصر الضيف كلبه يكلمه من حبه وهو أعجم

«فإن هذا الشاعر أقنى الكلب الكلام في قوله يكلمه، ثم أعدمه إياه عند قوله وهو أعجم. من غير أن يزيد في القول ما يدل على أن ما ذكره إنما أجراه على طريق الاستعارة». (١٣ ـ ١٩٩). ولم يستطع قدامة أن يتذوق المفارقة المحببة في هذه الصياغة الشعرية البسيطة لأنه ربط تفكيره بآليات المنطق الأرسطي بشكل مباشر، دون أن ينتبه لدور المحاكاة والتخييل والإغراب في فلسفة الفن عند المعلم الأول، وغلبت عليه النزعة المعيارية في تبسيط القول وتجريم الشعر والولع بالأحكام التقيمية القاطعة. أما العسكري فإنه يذهب إلى أبعد من ذلك في تخطئة المعاني

الشعرية ومحاكمتها بالمعيارية المنطقية النثرية عندما يقول مثلا: «ومن المعيب قول عمر بن أبي ربيعة:

أومت بكفيهــــــــا مـن الهودج   لـــــولاك في ذا العــــام لم أحجـج
أنـت إلى مكـــــة أخـــــــرجتني   حبــــا، ولـــولا أنـت لم أخـــرج

إذ لا ينبىء الإيماء عن هذه المعاني كلها». (١٣ ـ ١١٤). وينسى أنه كبلاغي كثيرا ما يتكلم عن فكرة المقام ولسان الحال، مما يسمح بالتوافق الجيد بين الإيماء ولإشارات الشعرية في العبارة الغزلية الجميلة.

وتستولي فكرة المعيار التعقيدي على البلاغيين. فنجد ابن طباطبا العلوي يتخذها عنوانا لكتابه «عيار الشعر» ونقرأ فيه مثلا هذا المشهد المفعم بالأوامر والنواحي البلاغية: «ينبغي للشاعر في عصرنا أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقته في جودته وحسنه وسلامته من العيوب التي نبه عليها، وأمر بالتحرز منها. ونهى عن استعمال نظائرها. ولا يضع في نفسه أن الشعر موضع اضطرار وأنه يسلك سبيل من كان قبله. ويحتج بالأبيات التي عيبت على قائلها. فليس يقتدي بالمسيء وإنما الاقتداء بالمحسن.. واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصافاوالتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها. ومرت به تجاربها . . . فإذا اتفق لك في أشعارهم التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بقبول، فابحث عنه ونقر عن معناه فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، فتسلك في ذلك منهاجهم وتحتذى على مثالهم». (٦ ـ ١٤).

ويتضح أن فكرة المعيار التي كانت طاغية في الشرق والغرب إبان العصور الكلاسيكية كانت تعوقهم عن الاعتراف بحق الشعراء المتأخرين في الصدور عن تجاربهم الخاصة التي تميزهم عمن سبقهم؛ إذ أن عليهم الاحتذاء الدقيق والاقتداء المطلق. مهما تغيرت الظروف والملابسات. فهم مقيدون بالقواعد والأوامر والنواهي في الأدب مثلما هم مقيدون فيها في بقية أنشطة الحياة الفكرية والسياسية والثقافية.

وعلى هذا فـإن النزوع المعياري للبـلاغة القـديمة ليس ظـاهرة يلتمس الـدليل عليها؛ إذ أنها في صلب التصور الجوهـري للبلاغة ولمنظومة العلـوم الحافة بها. وقد حدد السكـاكي في بلورتـه التعريفية القـاطعة لعلمي المعاني والبيـان خلاصـة هذا التصور في قولـه: «اعلم أن علم المعاني هو تتبع خواص تـركيب الكلام في الإفادة. وما يتصـل بها من الاستحسان وغيره. ليحترز بالـوقوف عليهـا عن الخطأ في تطبيق الكـلام على ما يقتضي الحال ذكـره. . . وأمـا علم البيان فهـو معـرفة إيـراد المعنى الواحـد في طرق مختلفـة. بالـزيادة في وضـوح الدلالـة عليه وبـالنقصان. ليحترز بالوقوف على ذلك من الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه». (٣ ـ ١٦١).

والخطأ الـذي تسعى البـلاغة إلى تفـاديـه هـو الخطأ العقلي المنطقي. ولهذا فإن السكاكي يجعل المنطق والاستـدلال لاحقا لها. ولا شأن لها بأنـواع الخطأ الأخلاقي أو القصور الجمالي. بل إن أعلى رتب البـلاغة كانت عند هؤلاء القـدماء أن «يحتج للمـذمـوم حتى يخرجـه في معـرض الممـدوح، وللمحمـود حتى يصـوره في صـورة المذموم». وهـذه هي براعـة الجدل الصوري الفارغ من المحتـوى الإنساني لمنظـومة القيم الرفيعـة. ويضرب مثالا على هـذه الرتبة العـالية من البـلاغة بقـول أبي هلال العسكري: «وقد ذم عبدالملك بن صالح المشورة ـ وهي ممدوحة بكل لسـان ـ فقال: ما استشرت أحدا إلا تكبر عليّ وتصاغرت له، ودخلته العزة ودخلتني الذلة. فعليك بـالاستبداد، فإن صـاحبـه جليل في العيـون، مهيب في الصدور. وإذا افتقـرت إلى العقـول حقـرتك العيـون. فتضعضع شأنك، ورجفت بك أركـانك. واستحقـرك الصغير. وأستخف بك الكبير. وما عـز سلطان لم يغنه عقلـه عن عقول وزرائه وآراء نصحائه». (١٣ ـ ٥٣). وقـد انتشر هذا المذهـب البلاغي في تحسين القبيح وتقبيح الحسن حتى عـد من تقاليـد الكتابـة والشعر. وأصبح المعيـار الذي يحتكم إليـه هو براعـة الاحتجاج وقلب الحقـائق. مما يجعل فن الكلام يعتمـد على تزويق المغـالطة وطمس معـالم القيم المتولـدة من التجـربة الإنسـانيـة الحية. ونقـد هذا المبـدأ غير الأخلاقي يسير بمنطق القدمـاء أنفسهم وتراسل قيم الحق والخير والجمال عندهم، سواء كان ذلك فلسفيا أم أيـديولوجيا. أما طبقا للمنظور العلمي الـذي تتبناه بلاغة

الخطاب الحديثة ـ سواء كانت بلاغة أدبية أم برهانية ـ فإن رصد الظواهر وتفسيرها، ومحاولة الوصول إلى الأبنية العقلية والفكرية التي تعتمدها. والوظائف الفنية المنوطة بها يتجاوز مجرد الحكم بالقيمة، لأنه يعمد إلى تحليل الواقع والكشف عن مراتبه ومكوناته، ودرجة تفاعله الخصب مع السياقات الثقافية والإنسانية التي يندرج فيها.

ويلاحظ بعض العلماء المعاصرين مع ذلك أن البلاغة القيمة كانت مستوفية للشروط العلمية «فيرى جيراد Guiraud, P.» أنها أجدر العلوم حينئذ بأن يطلق عليها مصطلح «العلم». ويرى «تمام حسان» أنه إذا كانت خواص العلم المضبوط تتمثل في الموضوعية والشمول والتماسك والاقتصاد فإن كل ذلك يتجلى فيها. (١ ـ ٣١٦). غير أن الأمر الحاسم في ذلك هو مفهوم العلم ذاته. فإذا كانت كما رأينا قد خلطت الأجناس الأدبية ولم تحدد مستويات البحث. واعتمدت على المثال أو الشاهد، مما لا يمكن اعتباره استقراء ناقصا بأي حال. وكان تماسكها عقليا منطقيا مسبقا لا تجريبيا منبثقا، وحتميتها مثالية متعالية على الزمان والمكان واقتصادها مطعونا فيه للإسراف في التقسيمات المتداخلة، فإنها تجافي روح العلم بالمنظور الحديث.

وكما أشرنا من قبل فإن التماس تحقق المفاهيم العلمية الجديدة في التجليات القديمة خطأ فادح منهجيا، لأنها مرتبطة بالبنية المعرفية ذاتها. وقد أدرك هؤلاء الباحثون أنفسهم ذلك على التوالي عندما يثبت أحدهم أنه «أمكن للبلاغة العربية أن ترصد الكثير من الظواهر الأسلوبية المرتبطة بالمعنى الطبيعي. ولكن البلاغيين لم يحللوا هذا الارتباط، ولم يكشفوا عن القاسم الطبيعي المشترك بين هذه الظواهر على نحو ما نفعله الآن. ولكننا ــ لإنصافهم ــ ينبغي أن نقرر أن هذا الكشف لم يصبح ممكنا إلا مع تقدم الدراسات الجمالية والنفسية والسيمائية بعامة، واللغوية بخاصة. (١ ـ ٣٢٣).

وليست القضية المحورية هي إنصاف البلاغيين القدماء. فأقوالهم تكاد ترقى في نظر عامة الدارسين لدينا إلى مرتبة القداسة. ولكن المشكلة الجوهرية هي إنصاف

أنفسنا في هذا العصر. والإنصات إلى إيقاعه الصحيح في البحوث والكشوف العلمية الطبيعية والإنسانية. وما رصده القدماء، واجتهدوا في تعريفه وتصنيفه لم يكن من قبيل الظواهر بالمفهوم العلمي، وإنما هي قواعد ومعايير جعلوها قوالب للتجارب اللغوية والأدبية. وهي لا تتجلى في إطارها الطبيعي، وهي النصوص الكاملة ـ وإنما في الجمل والعبارات المنتزعة من سياقها. دون مراعاة للروابط التي تجمع بينها، أو الأنساق التي تنتظمها.

إن انتقال البلاغة من المعيارية إلى الوصفية، ومن القاعدة إلى الظاهرة، لا يتبع النموذج العلمي المعترف به في الدراسات الإنسانية كلها فحسب، وإنما يتبع أيضا نوعا من الضرورة المعرفية التي تتسق مع طبيعة التحول الحضاري في العصر الحديث. فمنذ الثورة الرومانتيكية في القرن التاسع عشر في الغرب، ووصولها إلينا في النصف الأول من هذا القرن، أصبحت القواعد التي كانت تتحكم في الأدب وأنظمته هدفا مستمرا ينقضه المبدعون ويجربون بدلا منه إمكاناتهم الخلاقة في ابتكار أنظمتهم الجديدة. لم يعد بوسع أحد أن يفرض علينا قانونا يعتمد على أيديولوجية طبقية أو تاريخية تنتمي إلى أية سلطة خارجية. أصبح المبدعون هم المشروعون لمبادئهم المجربون لقوانينهم وأنماطهم. وكان حتما على البلاغة المعيارية أن تحتضر حينئذ. فبعد أن ازدهرت البلاغة الكلاسيكية ابتداء من القرن السابع عشر أخذت تتضاءل حتى كادت أن تختفي في بداية العصر الرومانتيكي، بالرغم من مستوى التحليل والتصنيف الذي أدركته على يد أعلامها ــ خاصة في فرنسا ــ من أمثال «فونتانييه» و«دومارشيه»، ممن تميزت أعمالهم بالملاحظة الحادة، والصياغة الدقيقة، ووفرة الأمثلة المدروسه، وجودة التحليل اللغوي لكل وجه بلاغي على حدة. مما يجعل التساؤل عن أسباب موتها أكثر إثارة وحيوية. ويرى الباحثون أن تغير الاتجاهات في تاريخ العلوم ــ وعلى وجه الخصوص في حالة البلاغة ــ لا يتحدد بمجرد وجود الشروط الداخلية لدرجة النضج أو الخصوبة فيها. ففي جذر جميع البحوث البلاغية الخاصة هناك بعض المبادىء العامة التي لا ينتمي الحوار حولها إلى مجال البلاغة، بل يتصل بالإطار الأيديولوجي. وعندما يحدث هناك تحول

جذري في المناخ الأيـديولوجي، وفي مجموعة القيم والمبادىء العـامة المعتد بها، فإن نـوعية الملاحظـات والمبـاحث والشروح التفصيلية تفقـد أهميتهـا ووجاهتهـا. إذ سرعان ما تـزول في نفس الوقت الذي تزول فيه المبادىء التي تتضمنهـا. وما حدث في مجال البلاغـة بالضبط هو قطيعة من هـذا النوع، تم التمهيد لها في القـرن الثامن عشر وأعطت نتائجها في القرن التالي.

ولعل السبب البعيـد لهذا التحول هـو ظهور البرجـوازية وقيمهـا الأيديـولوجيـة الجديدة. وما يعنينا في هذا الصدد هو أن تلك القطيعة تمثلت في تجاوز نوع من رؤية العالم كان يعتمـد على قيم مطلقة وعالمية. والمثال البليغ لذلك هـو فقدان المسيحية لهيبتها العظمى، لتحل محلهـا رؤية أخرى للعالم تـرفض أن تولى مكانـا بارزا لجميع القيم المطلقة، لتعترف وترحب بحقيقة جديـدة هي الواقع الفردي للإنسان، لا على أنه مجرد مثل ناقص للقاعدة العامة المطلقـة. وبهذا فإن الأساس الأيديولوجي الذي لم يلبث فجأة أن تكشف عن ضعفـه قد جعل المبنى كلـه يهتز. وأصبحت البـلاغة محصـورة تقريبـا في تلك الفترة في نظريـة الأشكال البـلاغية. وكـان لهذه النظريـة جانبان: أحدهما تجريبي يتصل بالوقائع اللغوية الخاضعة للملاحظة. وآخر بلاغي يدخل في نظـام متماسك يحدد خصائص رؤيـة معينة للعـالم. وبهذا الاعتبار الأخير فإن الشكل ـ ومعه البلاغـة كلها ـ قد سقط في نظر صناع الأيديـولوجية الجديدة. ففي جميع مـراحل التراث البلاغي ــ ابتـداء من اليونـان والرومـان إلى الكلاسيكيـة الجديدة ـ كان الشكل يعد تابعا ومضافا وزينة. بغض النظر عن مدى التقدير لهذه الـزينة. كما أنـه انحـراف عن أصل أو قاعـدة. وبهذا المفهـوم تصبح البلاغـة ذات القاعدة الواحدة المطلقة وقد فقدت مكانها في عالم يجعل من تعدد القواعد ونسبيتها قاعدته الجديدة. وعندئذ تفقد الملاحظات التي قامت على أساسها ما تمتعت به من مصداقية.

وعندما نقتصر فحسب على ملاحظة التطور الداخلي للبلاغة في الثقافة الغربية، مع الفـوارق الجوهـرية التي تفصلهـا عن ثقـافتنـا، نجد أن البـلاغـة تختفي بفضل عاملين رئيسيين متصلين فيما بينها بالرغم من استقلالهما الظاهري:

أولا: إلغاء الامتياز المنوط ببعض الأشكال اللغوية لتفضيلها على البعض الآخر. فالشكل لا يمكن تعريفه ــ كما سنوضح في حينه ـ إلا باعتباره انحرافا؛ انحرافا في الدال، فهو طريقة للتعبير غير المباشر أو غير المألوف. أو انحرافا في المدلول؛ المشاعر في مقابل الأفكار. لكن تقبل الأشكال باعتبارها انحرافا يتطلب أن نعتقد في وجود القاعدة، في مثال عام ومطلق. وفي عالم «غربي» بدون إله، يتعين على كل فرد أن يبني قاعدته الخاصة، فلا يعود هناك مكان للاعتداد بانحراف التعبير. فالمساواة تسود بين الجمل مثلما تسود بين الأفراد. وقد كان «فيكتور هوجو Hugo, V.» زعيم الرومانتيكيين يستحضر ذلك عندما أعلن الحرب على البلاغة باسم المساواة قائلا:

«لا مجال بعد الآن لكلمات ترقد في حضنها

أفكار التحليق الصافي المفعم بالزرقة.

فأنا أعلن أن الكلمات متساوية وحرة ورشيدة». (٦٩ ـ ١٦٤). وهنا تعبر البلاغة من ضحايا الثورة الفرنسية التي لا تلبث أن تمنح ـ بمفارقة واضحة ـ حياة جديدة وبعثا آخر لنوع مختلف من البلاغة العلمية.

ثانيا: حلول النزعة التجريبية محل الاتجاه العقلاني المنطقي في تكوين الفروض المتعلقة بالبحث التاريخي. وهنا نجد أن البلاغة التي كانت توصف أيضا بأنها عامة وعقلية تشارك النحو الفلسفي في مصيره. فهذا النحو العام يهدف إلى إقامة نموذج وحيد هو البنية العالمية للغة. مثلما أن البلاغة التي لم يكن هدفها «توقيتيا» بمقدار ما كان «لا زمنيا» تحاول إقامة نظام إجراءات التعبير في كل العصور وجميع اللغات. وكلتا الحركتين من رفض ثنائية القاعدة والانحراف، وإحلال التاريخ محل البناء غير الزمني لهما مصدر واحد من السهل إدراكه، وهو اختفاء القيم المطلقة والمتجاوزة التي تقاس عليها أو تنحصر فيها الوقائع الخاصة؛ أي اختفاء المعيار وحلول الوصف محله.

كان «شليجيل» يقول عن الشعر الرومانتيكي «لقد أصبح خطابا جمهوريا، خطابا له قانونه الخاص وأهدافه المستقلة. حيث تتمتع كل أجزائه بوضعها في

المواطنة الحرة وحقها في أن تتفق فيما بينها» . (٦٩ ــ ٢٥١). أي أن نظرية الفن تعكس التطور السياسي الديمقراطي للمجتمع. فليس بوسعها أن تعيش خارج الزمان والمكان، حتى وإن توهمت ذلك أحيانا. وليس هناك علم غرق في هذا الوهم المطلق مثل البلاغة القديمة التي تصورت خلود قوانينها وأبدية علاقاتها. مما يجعل من اللازم أن تنمو بدلا منها اتجاهات نقدية تكرس الحرية وتعترف بالتجريب. حيث تنتعش حينئذ البحوث الأسلوبية التي تتناول الفروق الفردية والملامح الخاصة لكل منتج أدبي. قبل أن يعود الفكر الجمالي ليندرج باتساق مع منظومة العلوم اللغوية والإنسانية. ويتبين أن بوسعه إعادة النظر في أقدم علومه ليتكيف مع منطق العلم الحديث، ويتخلص من الأحكام السابقة والمبادىء المفروضة من الخارج، حيث يصبح الوصف التفصيلي والتصنيف النوعي والكشف الدؤوب عن الوظائف المتحققة بالفعل في النصوص الابداعية، والالتفات إلى المستويات المختلفة للقول، مع الافادة من جميع إنجازات العلوم المجاورة، حيث يصبح كل ذلك هو المقياس المتجدد للقوانين المنبثقة من النصوص والمفتوحة على متغيراتها.

إن هذا الادراك الواضح المنظم للجهد البلاغي الحديث لا ينبغي مطلقا أن يختلط بالرغبة الوهمية في إحياء البلاغة القديمة. فلم يعد هذا ممكنا في ظل معطيات التطور العلمي والحضاري. وكلما عمدنا إلى البناء في الفضاء القديم اندثرت معالمها السابقة، فالمكان لا يتسع لهذين النمطين المتخالفين معماريا. وهناك درس هام علينا أن نعيه من حركة العلم الحديث. وهو يتعلق بالطابع الذاتي الحتمي لكل أنواع المعرفة الكيفية، مما يجعل المعرفة الكمية ضرورية. وعلى أساس «أن المعرفة الموضوعية المباشرة كيفية غالبا، فهي تعتبر إذن مغلوطة؛ إذ تقدم خطأ يجب تصحيحه. وهي تشحن الموضوع بانطباعات ذاتية حتما. وبالتالي لا مناص من تحرير المعرفة الموضوعية من هذه الانطباعات. إن المعرفة المباشرة هي ذاتية من أساسها، فهي إذ تتخذ الواقع حيزا لها إنما تقدم يقينيات مسبقة تعوق المعرفة الموضوعية أكثر مما تخدمها. هذا هو الاستنتاج الفلسفي الذي يمكن استخلاصه من تاريخ العلوم. وإننا قد نخدع فيما لوظننا أن معرفة كمية محدودة تنجو مبدئيا من مخاطر المعرفة الكيفية. وبما أن الموضوع

العلمي هو من بعض جوانبه موضوع جـديد، فإننا ندرك فورا سبب التردي الحاصل على مستـوى التحديـدات الأوليـة. فحتى تتمكن ظاهـرة جـديدة من إبـراز المتغير المناسب لابد من دراسات كمية طويلة. (١٨ــ ـ ١٦٩).

ومعنى هذا أننـا يجب أن لا نكتفي باستبعاد المعيار المسبق من الـوصف البلاغي للنصوص. بل لابد لهذا الوصف، كي يكون علميا، أن لا يصبح مباشرا كيفيا. وأن يعتمد على جملة من الـوقائع والبحوث الكمية الأسلوبيـة الممهدة له، قبل أن يصبح من حقه الزعم بإمكانية رصد عدد من الاتجاهات والقوانين الماثلة في تقنيات ووظائف التعبير الأدبي.

إن موضوع العلم ليس هو الواقع بـاعتباره كذلك. وعلى هذا فإن الأعمال الأدبية في ذاتها ليست موضوع الدراسة الأدبيـة، كما أن الأجسام في ذاتها ليست موضوع علم الطبيعة أو الكيميـاء أو الجبر. بل إن موضوع العلم يمكن فحسب أن يتكـون؛ فهو يقوم على مقـولات مجددة يسمح بتحديدهـا هذا المنظور أو ذاك في الموضـوع الواقعي وفي القوانين التي تنجم عن ملاحظته.

فالخطاب العلمي لابد له أن يأخذ في اعتبـاره الوقائع الملاحظة، لكن هدفه ليس وصف هـذه الوقـائع في ذاتها. بل اكتشاف نظمهـا وعلاقـاتها والقانـون الذي يحدد نسبيا عوامل متغيراتها. ودراسة الأدب، التي قد تسمى كما أشرنا من قبل الشعرية أو البلاغة الجديدة، سوف لا يكون هدفها هو الأعمال الأدبية في ذاتها، وإنما الاجراءات التي تجعلهـا كذلك. فهـذا هو الاختيـار الجوهري الـذي يضع الخطاب في منظـورة العلمي.

وهنا يشير البـاحثون في الأدب إلى أمرين على درجة كبيرة من الأهميـة؛ نظرا لخطأ الفكرة الشـائعة عنهما. أولهما يتعلق بالتقنيين الذين يظنـون أن العلم قد بدأ بالـرموز الرياضية والتحقيقات الكمية والاقتصاد في المجهود. دون أن يتبينوا أن هذه العناصر كانت في أفضل الأحوال أدوات للعلم. لكن الخطاب العلمي ليس بحاجة إليها كي يتكوّن. وإنما يتمثل العلم في اتخاذ موقف محدد تجاه الوقائع.

أما الفكـرة الخاطئة الأخرى فهي مـا يظنه البعض من أن الحديث عن التجـريد

الضروري للعلم إنما هو تجديف قد يؤدي إلى إلغاء الفرادة الثمينة للعمل الفني . وينسون أن التفرد لا يمكن وصفه بالكلمات . وأننا نقع في قلب التجريد طالما تقبلنا الكلام . ولا يوجد بديل عن استخدام المقولات المجردة . وكل ما هناك أنها قد تستعمل عن معرفة أو بدونها .

إن الاشارة المتزامنة للعلم الذي تقع الشعرية في منظوره، وللدلالة من جانب آخر، تثير مشكلة تستحق الاهتمام . يقول «جاكو بسون» عنها : «إن ما يشغل علم اللغة الآن هو المشكلات الدلالية في جميع مستويات اللغة . وإذا كان اللغوي يحاول وصف ما صنعت منه القصيدة، فإن دلالتها تظهر فحسب باعتبارها جزءا متمما لكل تندرج فيه» . وعلى عكس الجوانب الأخرى في علم اللغة فإن الدلالة ليست لها قواعد عالمية معترف بها حتى الآن، ومازالت إمكانياتها ذاتها محل جدل ونقاش . ونقاد الأدب الذين تكتسب شهادتهم أهمية في هذا الصدد يقعون بالنسبة لهذا الجدل في دائرة المترددين أو الممتنعين عن الحكم . فطبقا لهم عندما يتعلق الأمر بالمعنى فليس هناك حد فاصل بين الوصف والتأويل . وبالتالي بين العلم الذي ينجم عن الوصف، والنقد الذي يسفر عنه التأويل . ويلاحظون أن أية تسمية مباشرة للمعنى إنما هي ذاتية . مما يشرح الوفرة الغزيرة لكل التأويلات المختلفة للنص الواحد عبر القرون العديدة . فهل تسمح القراءة الشعرية التي يجريها علماء اللغة بتجاوز هذه المشكلات؛ بحيث يصبح بوسعهم أن يحملوا لنا شيئا من اليقين العلمي في مشكلة المعنى؟ (٦٩ ـ ٤١٥) .

ومن ثم فإنه يتعين على الدارس البلاغي للخطاب أن يتبنى منهج اللسانيات الوصفية، ببعده الديناميكي المفتوح، محاولا تحديد الأشكال اللغوية المناسبة في النص . دون إغفال للمحيط الذي وردت فيه . وذلك للكشف عن الاطرادات الظاهرة ووصف حركتها . «فمحلل الخطاب يعتبر الكلمات والعبارات والجمل التي تظهر في المدونة النصية لخطاب ما دليلا على محاولة المنتج توصيل رسالة إلى المتلقي . مما يجعله يعنى على الخصوص ببحث كيفية وصول متلق ما إلى فهم الرسالة المقصودة من قبل المنتج في مناسبة معينة . وكيف أن متطلبات المتلقي المفترض تؤثر في تنظيم

خطاب المنتج. وتتخذ هذه المقاربة الوظيفية التواصلية مجالا أوليا للبحث. وبالتالي تسعى إلى وصف الشكل اللغوي، ليس كموضوع ساكن، وإنما كوسيلة منظمة دينامية للتعبير عن الدلالة المقصودة». (٤٢ ـ ٢٤).

ويصبح تحليل عمليات التلقي وتأثيرها في تكوين النص مجالا لدراسة أقرب إلى ميدان العلم عندما يتم التمييز بين الوظيفة الأدبية من جانب، وحكم القيمة المطلق من جانب آخر. فالبلاغيون المحدثون يهدفون إلى تقديم النص باعتباره فضاء يبحث فيه عن شبكات التعلق متعددة الأبعاد. وهى شبكات مكونة من تطابقات، وعلاقات تركيبية واستبدالية تنشأ منها وبها أشكال بلاغية عديدة، تقود بدورها إلى إحداث تأثيرات سياقية معقدة. ويزيد من صعوبتها أن هذه التأثيرات السياقية للأشكال اللغوية سرعان ما تنضم إليها تأثيرات ناجمة عن مستويات رمزية وسيميولوجية أخرى.

ومع أننا حريصون على التمييز بعناية بين التأثيرات وأحكام القيمة، إلا أنه من البديهي أن كل نص يثير قدرا من التقييم. لكن هذا التقييم يعد «مما وراء الأسلوب». وهو تال لعمليات التعرف على التأثير الجمالي والوظيفي للنص بتمامه. إذ أنه يفسح المجال لتدخل العوامل المتصلة بالملتقين أنفسهم. وحكم القيمة يتمثل في التعبير بشكل ظاهر أو ضمني عن مدى الرضى والارتياح الجمالي للوظيفة التي يقوم بها النص أو الضيق بها والتبرم منها. فهو يفترض بالفعل سلما من القيم يصعب قياسه علميا حتى الآن، لأنه يرتبط بمتغيرات كثيرة ذات طابع نفسي واجتماعي وثقافي. ويمكن أن يكون خاضعا لتأثير أنظمة قيمية أخرى أخلاقية ودينية وسياسية ـ ماثلة لدى الفرد المتلقى شعوريا أو لا شعوريا. والدراسة المتعمقة للاستجابة الماثلة في حكم القيمة تنتمى إلى مستوى آخر من البحث الذي يتطلب منهجية وتصورات مختلفة عن تلك التي تقوم بتنميتها البلاغة والأسلوبية. (٤٩ ـ ٢٤٥).

على أننا ينبغي أن نتذكر من ناحية أخرى ما يقوله لنا «بيريلمان» ـ صاحب بلاغة البرهان ـ من أن التمييز المألوف في فلسفة القرن العشرين بين أحكام الواقع ـ وهى التي تخضع للتوصيف العلمي ـ وأحكام القيمة، وهى التي تكن خلف الاتجاهات

المعياريـة، يطبع عمل من يعترفون بالاهمية القصـوى للبحث العلمي. ويحاولون في الآن ذاته استنقـاذ أعمالنا مـن التعسف واللامعقـولية. ويـرى أن هذا التمييـز ـ على جدواه ــ كان نتيجـة لابستيمولوجيـا مطلقة، تنحـو إلى العزل الواضـح لمظهرين من مظاهـر النشاط الانسـاني. وأنها لم تظفر بغـايتها لسببين: أولهما فشل تكـوين منطق لأحكام القيمـة. وثانيهما صعوبـة التعريف المرضي لكل من أحكام الـواقع وأحكام القيمة. ومن ثم فهـوى يرى أن هذا التمييـز لا يمكن أن يكون مطلقا، لأنـه يعتمد على درجات متنوعة من الكثافة والتداخل في معظم الأحيان. (٦١ ـ ١٧٧). ومعنى هذا أن الوصف ــ مهما تذرع بالعلمية والتصق بالواقع ــ لابد أن يصطبغ بشكل ما، ولو عن طريق اللغة التي يستخدمهـا، بلون من الحكم، الأمر الذي يقتضي أن ننتبه إليه ونحاصره في أضيق دائرة ممكنة.

بيد أن هناك مفهوما جديدا للتأويل يجعلـه مقاربا لروح العلم ويبعده حينئذ عن المعيـارية والأحكـام المسبقة. وهـو يتمثل في التركيز على الـوحدة الـوثيقة بين اللغـة والفكر. بـاعتبار هذه الوحـدة هي الفرض الذي تنطلق منه الألسنيـة وتصبح بفعله علما. ولأن هذه الـوحدة مـوجودة فإن التجريـد الذي يقـوم به البـاحث يجعل اللغة موضـوعا للبحث. ولم يتمكن العلماء من التحقق من تصورات العـالم في اللغات إلا عندمـا تخلصوا من الأحكام المسبقة التقليـدية. فعن طريق تحليل الظاهـرة التأويلية نجد أنفسنا في مواجهة الوظيفة الكليـة للفعل اللغوي. و في انكشافها تمتلك الظاهرة التأويليـة مـدلـولا كليا. على أن فعل الفهـم والتفسير يرتبطـان بشكل مميـز بـالنقل اللغـوي ويتخطيـانه في الآن ذاتـه. ومـا ينطبق على اللغـة ينطبق كـذلك على الفهم والتفسير أيضا. فلا يجب اعتبارهما كـواقع يمكن دراسته تجريبيا، ولكنهما يشتملان على ما يحتمل أن يكون موضوعا، وبهذا فإنهما يصبحان مجالا صالحا للتناول العلمي. (٣٢ ـ ٣٤).

وأيا ما كان الأمر في قضيـة التأويل ومدى خضوعه للنماذج العلمية المعترف بها، فإن بلاغة الخطاب الجديدة التي تتخذ النص موضوعا لها. وتقوم بإعادة تكوينه كي يصلح للتنـاول العلمي من منظـور لغــوي محدد، فإنها تقـاربـه بطـريقـة وصفيـة

ديناميكية، عن طريق التصنيف وتحليل المستويات، وتفصل أحكام الواقع الوظيفي على الظواهر المتفاعلة الكلية، ثم تعزل التأثيرات الجمالية الناجمة عن العوامل المحددة في النص عن أحكام القيمـة المتصلة بالأبنيـة الثقافيـة للمتلقى، دون أن تقيم عملها على منظومـات فلسفية مسبقـة سوى منظومـة العلم ذاته، وحينئـذ تستخلصها من الوقائع الأسلوبية ومن الظواهر التعبيرية الخاضعة للتعديل وتبدل التأثير بين الأنظمة المفتوحة، وبهذا فقط تستطيع الحفاظ منهجيا على نسبها العلمي الصحيح.



الاشكال البلاغية

- بنية الشكل البلاغي
  - مفهوم الشكل
  - تحديد الأشكال
  - تحرير الوظائف
- إعادة رسم الخرائط
  - البلاغة والأسلوبية
  - مستويات التصنيف

بنية الشكل البلاغي

مفهوم الشكل :

تعمد الإجراءات التي تتخذها بلاغة الخطاب ويتبناها علم النص إلى تجديد المصطلحات المتداولة في التحليل. مع الإشارة إلى علاقتها بالمصطلحات السابقة. وذلك بغية التحديد الدقيق للموقف العلمي الحالي. وما يتمثل فيه من تغيرات معرفية وإجرائية. لأن تقدم العلوم ينعكس جزئيا في تبدل المصطلحات. ومنذ اتكأت البحوث الحديثة على مصطلح البنية (Structure) واكتشفت به التنظيم الداخلي للوحدات وطبيعة علاقاتها وتفاعلاتها، مما لم يكن محددا من قبل، لم يعد من الممكن في الفكر الحديث التخلي عنه. على أن مفهوم البنية يقدم لنا في تحليل الخطاب عونا أساسيا لأمرين:

أولهما : أنه يسعفنا في التخلص من الارتباط بالوحدات الجزئية في القول، باعتبارها مجلى العناصر البلاغية . فلا يصبح تأملنا على المستوى البلاغي محكوما عليه بأن يقتصر على مستوى الكلمة والجملة. وإن تجاوزها فلا يتعدى الجملتين في غالب الأحوال، كما يحدث مثلا في مباحث الفصل والوصل والتقديم والتأخير التي تنحصر في هذا الاطار. ولأن مفهوم البنية ذو طابع تجريدي فهو أكثر علمية وأشد قابلية للالتقاط على مستويات عديدة، تتدرج من الأبنية الصغرى إلى الكبرى حتى تصل إلى النص كله باعتباره بنية، ثم تتجاوز ذلك لتتسع لاعتبار هذه البنية مغلقة أو مفتوحة على غيرها من الأبنية في النظم الأخرى. وهذا الطابع المرن للبنية يجعل موضوع المعرفة العلمية للأدب متسقا مع بقية العلوم الانسانية.

وإذا كان عيب البلاغة التقليدية القاتل أن أفقها لم يتجاوز الوحدات الجزئية فإن ذلك قد انتهى بها إلى عدم القدرة على تحليل الدلالة الفعلية لهذه الوحدات؛ إذ يتضح في ضوء المفاهيم الكلية الحالية، ابتداء من نظريات «الجشطالت» التي أصبح مسلما بها معرفيا، إن وجود الوحدات وفاعليتها الوظيفية مرهون بموقعها من النص، ودرجة كثافته، ودورها في متتالياته. وأن اتساقها في منظومات عريضة تشمل رقعة

النص وما يتعالق معه هو الـذي يحدد كفاءتها التعبيرية والجمالية الخاصة. ولا يمكن استيعاب هـذه الشبكة المتراتبة من التصـورات دون استخدام مفهـوم البنية في تحليل الأشكال البلاغية.

ومن الطـريف أننا قـد نجد كلمـة «البنيـة» مستخدمـة في النقد القـديم، لكن بالمفهوم المادي الحسيّ للعنـاصر التي يتكون منها العمل الأدبي وتدخـل في بنائه، أما مفهـوم النموذج التجـريدي المرن لنظـام الوحـدات المفتـوحة وعنـاصرها المتراتبـة في الفعاليـة فلم يكن من الممكن إدراكه بشكل واع متبلور في هذه المراحل المتقـدمة من المعرفة. فعندما نقرأ مثلا لدى قدامة بن جعفر هذه العبارة «إن بنية الشعر إنما هي في التسجيع والتقفيـه. فكلما كـان الشعـر أكثر اشتمالا عليهـا كـان أدخل لـه في بـاب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر. (١٠ ـــ ٩٠). نجد أنفسنا حيال ملاحظة ذكية لافتة ترى أن مادة الشعر تنحصر في الجانب الايقـاعي الموسيقي المباشر المرتبط بالوزن والتقفيات الداخلية والخارجية ؛ مما يـؤكد تطابق مفهومي الشعر والنظم عنده. وإن كـان يفعل ذلك بطريقـة معياريـة صـارمة، يضع بها ميـزانا من الموسيقى الخارجيـة للشعـر يغفل الجانب التخييلي الـدلالي ويسقط الايقـاع تمامـا من مجال النثـر . وإن كـانت عبارة «كـان أدخل له في بـاب الشعـر» تشي بإدراك مستويـات عديـدة لهذه الشعريـة. وما يعنينـا الآن إنما هو التفـاته إلى كلمـة «بنية» التي سيقـدر لها أن تكون مرتكزا اصطلاحيا بعد قرون عديدة لفهم العمليات النقدية والشعرية البلاغية.

الأمر الثاني الذي يجعل مصطلح البنية محوريـا في التحليل البلاغي للخطاب هو أنه يكفل لنا الخروج مـن مأزق حقيقي، لم تستطع البلاغة القديمـة ولا الكلاسيكية المحدثة أن تتجاوزه. وهـو اعتبار الأشكال زخرفا وزينة تضـاف إلى القول لتحسينه. ففكرة الزخرف اللصيق بالعبـارة لازمت مفاهيـم الأشكال البلاغية حتى الآن. وليس هناك سوى مصطلح البنيـة للتخلص نهائيا من شبهة الزينة المضـافة. لأنه يشير إلى أصالة النموذج التعبيري في إنتاج الدلالة الأدبية وانبثاقه من طبيعة التكوين الداخلي لـوحداتـه مما يستحيل معـه إزالته دون نقض هـذا التكوين ذاتـه. فهو بـذلك يلغي المسافـة الوهمية الفاصلـة بين ما كان يعد تعبيرا أصليـا مباشرا وما يعد تعبيرا شعـريا

مجملا لـه، فالشكل البـلاغي (Figure rhétorique) باعتباره بنيـة ـ يتخلق ابتداء هكذا دفعـة واحدة ويتم تلقيـه كذلك. ولا يمكـن أداؤه بطريقة أخـرى تحافظ على كينونته. وينبغي أن نتذكر في هذا السياق مبدأ «جاكوبسون .Jakobson,R» الشهير عن الـوظيفة الشعـرية، التي يـؤثر البـلاغيون الجدد أن يطلقوا عليهـا أسم الـوظيفة البلاغيـة، نظرا لتحققها بمستويـات مختلفة في الشعر والنثـر معا. وهي وظيفة ذات طبيعة بنيوية في جوهرها؛ إذ أنـه يستخرج المبدأ الأساسي لجميع الإجراءات الشعرية فيجعله في طرح فكرة التعادل على مستوى الإجراء المكوّن للقول الشعري. فبينما نجد أنه في اللغـة العاديـة، ذات الوظيفـة الإشاريـة المباشرة، يقوم التعـادل فقط بتنظيم عمليات اختيـار الوحـدات من بين المخزون الاستبـدالي، فلا يطيع الـوضع التركيبي للقول أكثـر من مبـدأ التجاور بين الـوحدات المختـارة، نجد أنـه في اللغة الشعـرية يفـرض قانـون التماثل وجـوده في سلسلة القـول. ومـرة أخـرى يبدو التكـرار المنتظم للوحدات الصوتيـة المتعادلة في الوزن ليس سوى مظهر خـارجي لمبدأ التعادل. فإذا استخدمنـا ـ بـالإضافة إلى ذلـك ـ مصطلح «ليفين .Levin,S.R» التطبيقـي عـن «التزاوجات المنتظمة» في الشعر، ألفيناها لا تؤثر فحسب على السلسلة الصوتية، بل تتعدى ذلك إلى المستوى الدلالي، كما أن الاستعارة بمدلولها التخييلي الواسع تمثل هي الأخرى القطب الثـاني لمرتكزات الآلية الشعرية، ممـا يجعل فكرة التوازيـات الصوتية والتشاكـلات الدلاليـة هي التي تفسر علاقـة الدوال بـالمدلولات وشبكتهـا في القول الشعري. إذ أنـه على العكس من اللغة الشعريـة نجد اللغة الإشـارية تقوم بـالربط الآلي بين الصـوت والمعنى بمجرد عمليـة تشفير عاديـة، دون خلق العلامـات المثيرة للدلالـة ودون تعليق المعنى على الصوت، مما يلفت انتبـاه المتلقي إلى الرسالـة في حد ذاتها. وسنتعرض لامتدادات هذه المفاهيم في الفصـول التالية. وحسبنا أن نؤكد الآن أن فكـرة العنصر المضـاف للقـول الشعـري غير مـرضيـة، لأنها تصب في تصـورات الزخرف والمحسنـات البيانية والبديعيـة القديمة، مما يجعل تمثل الطـابع البنيوي للغة بـاعتبارهـا نظـامـا من التركيب والاستبدال والتشـاكل يلغي إمكـانيـة تصور وجـود وحدات إضافية ليست منبثقة من داخل القول ذاته.

وكما أصر «جان كوهينCohen,J» على إبراز هذه الخواص في بنية اللغة الشعرية، فأنه قد برهن على أن الشاعر عندما يقوم باستخدام وحدات صوتية ليست لها قيمة خلافية ــ في الجناس مثلا ــ فإنه بذلك يفعل شيئا أعمق من مجرد إضافة عنصر ثانوي. إنه يركب إجراء فوق إجراء، ونظاما على نظام. وعمله هذا لا يمكن أن يكون بريئا دون عاقبة، بل هو يجعلنا نشك في مبدأ شرطي أساس في اللغة وهو الاتكاز على القيم الخلافية للتمييز بين الأصوات عند أدائها لوظائفها، فما يفضي بنا إلى تعديل مفهوم الوظيفة الصوتية ذاتها؛ لتتسع للمنطقة الشعرية الحرة. وبنفس الطريقة فإن الخواص الأيقونية للعبارة ــ كما يطلق عليها «بيرس Peirce,Ch» أو السيميولوجية الرمزية طبقا لتسمية «سوسير .Saussure,F» ليست فاقدة الأهمية. بل إن الكلمة الشعرية يتجلى فيها نزوع فريد نحو تعديد وتكثيف إجراءات محاكاة الصوت للمعنى. وإدخال الشكل البلاغي في القول يؤدي نتيجة لذلك إلى استبعاد شفافية العلامة (Signe) اللغوية، هذه الشفافية الناجمة عن الربط الاعتباطي بين الدال والمدلول، حيث يصبح أي صوت قابلا لأداء أي معنى. فالعلامة اللغوية لا تصبح صافية شفافة ولا تقوم بدورها كمجرد علامة تامة إلا عندما تؤدي وظيفتها كبديل يمكن أن يمحى بسهولة، مما يقف على الطرف المضاد للعلامة الشعرية. واحتيار الصورة في حالة الأشكال البلاغية رفض للوضوح المباشر المميز للعلامة اللغوية. الأمر الذي يجعلها تؤدى إلى مغامرة إنشاء قول أجوف، بمعنى أنه يشير إلى ذاته، قبل أن يشير إلى العالم. (٤٩ ـ ٥٤).

ومع ذلك فإن الدلالة ليست مغطاه كلها بالوظيفة البلاغية، ففكرة العلامة التي لا تعلم شيئا أولا تشير إلى شيء غير ذاتها، فكرة متناقضة. ومهما كانت قيمة المحاولات المبذولة لإنشاء أدب أيقوني (Iconique) يعتمد فحسب على استثمار الجوانب الصوتية الصرفة، أو البصرية المحضة، فإن البلاغيين الجدد يعترفون بأنه يخرج عن مجال الشعر الحقيقي، ليصب في نطاق الموسيقى أو الفن التشكيلي. فالوظيفة الإشارية للغة لا يمكن للشاعر أن يمحوها، بل يترك دائما للقارىء أن ينعم في الشعر بلذة غير شعرية. لكن لأنه لا يتلقى الدلالات إلا عن بعد،

باعتبارها مرتبطة دائما بإنشاء العلامة، فإن لغة الكاتب لابد أن تضع وهما؛ أن تنتج ظلها ذاته. فلغة الشعر ليست إشارية بمقدار ما هي شعرية. وهي شعرية كلما ابتعدت عن الإشارية. ومعنى ذلك أن الفن ـ كما هو معروف منذ فترة طويلة تسمح بالنسيان ـ يقع بذاته في منطقة تتجاوز دائرة التمييز بين الحقيقة والكذب، فأن يوجد الشيء الذي يسميه الكاتب أولا يوجد أمر لا أهمية له عنده. والنتيجة الأخيرة لهذا الانحراف اللغوي البنيوي للشعر أن الكلمة الشعرية تفقد مهمتها باعتبارها عملا تواصليا؛ إذ أنها حينئذ لا تقوم بتوصيل شيء، أو بعبارة أدق، لا توصل سوى ذاتها. ويمكن أن يقال إنها تتصل بنفسها. وهذا التواصل الداخلي ليس سوى مبدأ الشكل نفسه. وعندما يدخل بين كل مستوى من القول وآخر، ضرورة التطابقات المتعددة، فإن الشاعر يغلق خطابه على ذاته؛ هذا الإغلاق هو الذي يسمى عملا. (٤٩ ـ ٥٥). وإذا كان البلاغيون قد درجوا على القول بأن صور الخطاب وأشكاله هي المعالم والصيغ التي يبتعد فيها الخطاب بطريقة ما، عما كان يمكن أن يكون عليه التعبير الشائع البسيط، فإن روح البلاغة تكمن في هذا الوعي بالفارق الممكن بين اللغة الواقعية الماثلة في الشعر، واللغة الممكنة التي كان من المحتمل أن تستخدم بشكل شائع وبسيط. ويكفي أن نقيم هذا الفارق في الذهن كي نحدد مساحة أو فضاء الشكل البلاغي. على أن هذه المساحة ليست فارغة، بل إنها تحتوي في كل فرصة على نوع ما من البلاغة أو الشعر. ويتمثل فن الكاتب في الطريقة التي يضع بها حدود تلك المساحة، وليست في التحليل الأخير سوى الجسد المنظور للأدب. وربما كان من الممكن الاعتراض على ذلك بأن أسلوب الصورة لا يشكل جميع أنواع الأسلوب، ولا ينحصر فيه الشعر. وأن البلاغة تعرف بدورها ما تطلق عليه الأسلوب البسيط. لكن الواقع أنه أسلوب أقل تصنيعا. أو هو مصنع بطريقة أبسط. وأن له أشكاله المعهودة، مثله في ذلك مثل الأساليب الغنائية والملحمية. والغيبة التامة للأشكال موجودة بطبيعة الحال، لكن ضمن ما يطلق عليه الآن في البلاغة درجة الصفر، عندما تعرف العلامة بخلوها من أية علامة، مما يجعل قيمتها معروفة تماما، على ما شرحناه فيما سبق.

ومع ذلك فإن وضع الشكل البلاغي، خاصة المجاز، لم يكن دائما واضحا في قلب التقاليد البلاغية. فمع أنها عرفته منذ القدم بأنه الطرق الكلامية البعيدة عن المعتاد والمألوف فإنها تعترف في الوقت ذاته بأن هناك من المجازات ما هو معروف ومألوف. وطبقا للعبارة التي أصبحت كلاسيكية فإن الأسواق تشهد في يوم واحد من المجازات والأشكال البلاغية ما لا تشهده أكاديميات اللغة والأدب في شهر كامل. فالشكل البلاغي المجازي ابتعاد عن المألوف في الاستعمال، ومع ذلك فهو داخل في قلب الاستعمال، وهنا تكمن المفارقة.

وكان بعض البلاغيين في الكلاسيكية الجديدة يشعرون بهذا التناقض في تعريفهم للأشكال المجازية. ويحاولون تفاديه. على أساس أن الشكل يتضمن من ناحية المبدأ خاصية مشتركة مع كل الجمل والصيغ اللغوية، وهي أنه يعني شيئا بفضل تركيبه النحوي. لكن بالإضافة إلى ذلك، نجد أن الأشكال المجازية تتضمن أيضا تعديلات خاصة بها. وبفضل هذه التعديلات يتشكل نوع خاص من المعنى لكل لون من المجاز. كما يرون أن الأشكال طرق في الكلام تختلف عن غيرها بخواص تجعلها أكثر حيوية ونبلا، وألطف من طرق الكلام الأخرى التي تؤدي نفس المحتوى الفكري بدون ذلك التعديل الخاص. أي أن تأثير الأشكال ــ وهو الحيوية والنبل واللطف ــ يصبح أيسر في التصنيف. أما جوهرها فيمكن تحديده على النحو التالي:

كل شكل مجازى إنما هو شكل قائم بذاته. ويتميز المجاز عموما عن التعبيرات غير المجازية بأنه يتضمن تعديلا خاصا يجعله مجازا. وقد يبدو أن هذا التعريف يؤدي إلى الدور كما يقول المناطقة. ولكنه ليس دورا تاما. فجوهر المجاز أنه ذو شكل. أما التعبير البسيط الشائع فليس له شكل. أي أن الشكل البلاغي يكمن في الفصل بين العلامة والمعنى، بين الدال والمدلول، حيث تقوم المساحة أو الفضاء الداخلي للغة.

وإذا كان صحيحا أن كل كلمة، مهما كانت شائعة وبسيطة، تمتلك شكلا؛ إذ أن أصواتها تتوالى بطريقة خاصة، داخل نظام معين في تكوينها كما تتوالى الكلمات

لتكوين الجمل والمتتاليات، فإن هذا الشكل مجرد إطار نحوي. أي أنه يخضع لقوانين الصرف والنحو، لا لقوانين البلاغة. فبالنسبة للبلاغة نجد مثلا أن كلمة «شراع السفينة» أو جملة «أحبك» ليس لها شكل؛ إذ لا تخضع لأي تعديل خاص. ويبدأ الفعل البلاغي عندما يصبح من الممكن أن نقارن بين شكل هذه الكلمة أو تلك الجملة بشكل كلمة أخرى أو جملة مغايرة، كان يمكن أن تستخدم في مكانها. مما يبيح لنا اعتبارها بأنها حلت محلها. فشراع أو أحبك ليس لها شكل بلاغي. لكن الشكل البلاغي يتحقق في استعمال كلمة شراع بدلا من سفينة، على طريقة المجاز المرسل بعلاقة الجزء بالكل، أو استعمال جملة «أكرهك» أو «أموت فيك» للدلالة على «أحبك». وبهذا فإن وجود الشكل البلاغي وخاصيته المتميزة يتحددان بوجود العلامات البديلة المحتملة وبروز خواصها. وكان «بالي Bally,Ch» ـــــ رائد الأسلوبيات ـ يقول بأن التعبيرية تعوق المسار الخطي للغة في السياق. لتجعلنا نتلقى في الوقت ذاته حضور دال ـ وهو شراع مثلا ـ وغياب دال آخر وهو سفينة. وبنفس الطريقة كان «باسكال Pascal» قد حدد الشكل البلاغي على أساس أنه يحمل غيابا وحضورا. فالعلامة أو مجموعة العلامات اللغوية، تكوّن خطا، وهذا الشكل الخطي هو موضوع اللغويين، أما الشكل البلاغي فهو سطح يتكون من خطين: خط الدال الحاضر، وخط الدال الغائب. وبهذه الطريقة فحسب يمكن لنا أن نفهم ما يقوله البلاغيون من أن التعبير المجازى هو وحده الذي يتضمن شكلا. لأنه وحده هو الذي يتضمن تلك المسافة. (٤٧ ـ ٢٣٢).

وكان «فونتانييه Funtantier» البلاغي الكلاسيكي الكبير ـ قد أبدى ملاحظة على كلمة شكل (Figure) يحدد بمقتضاها خاصية أساسية لها إذ لم تكن تقال في البداية إلا عن الأجسام، أجسام الناس والحيوانات على وجه الخصوص، باعتبار مظهرهم الحس وحدود امتداداتهم المادية. فهى تعنى أولا ـــ طبقا لهذا التصور ـ الهيئة والملامح والشكل الخارجي للإنسان أو الحيوان أي لمظهره المحسوس، فهى بذلك تقارب كلمة عربية أكثر خصوصية وجزئية تستعمل أحيانا في مقابلها وهى «الوجه». أما الخطاب (Discours) وهو يشير فحسب إلى تجلي ذكاء النفس

الإنسانية فهو لا يعتبر جسما بالمعنى الدقيق للكلمة. حتى بالنظر إلى الأصوات التي تنقله إلى الذهن عبر الحواس بالذبذبات. ومع ذلك فهو يتضمن في طرقه التعبيرية والدلالية المختلفة شيئا مشابها للأشكال والملامح والوجوه التي توجد في الأجسام الحقيقية. ولاشك أنه طبقا لهذا التشابه فقد أطلقت من قبيل الاستعارة أو المجاز عبارة مثل الأشكال أو الوجوه البلاغية. لكن هذه الاستعارة لا يمكن اعتبارها شكلا حقيقيا، إذ لا توجد لدينا في اللغة كلمات نوعية أخرى تعبر عن نفس هذه الفكرة. وهنا يلمس الباحثون ظلا لفكرتين: إحداهما تتصل بخارج شبه جسدي، والأخرى تتعلق بالمحيط والملامح والشكل. وعبارة «الشكل الخارجي» تجمعهما معا بطريقة تبدو كما لو كانت وسطا مكانيا مغطى برسم ما. هاتان القيمتان المكانيتان متعالقتان أي أن كلا منهما تقتضي الأخرى. فإذا كانت الأشكال ينبغي أن تعرف كملامح وصيغ والتفاتات ـ وهذه هي القيمة الثانية ـ فإنه يمكن للخطاب عن طريقها أن يعبر عن الأفكار والمشاعر، بطريقة تبتعد إلى حد ما، عن الطرق البسيطة الشائعة، وهذه هي القيمة الأولى. (٦٤ ـ ٢٢٠).

ويتبلور مفهوم الشكل البلاغي في التيار البرهاني عند «بيريلمان Perelman,Ch» بطريقة أكثر تحديدا في قوله: لكي يوجد شكل بلاغي لابد من توفر خاصيتين لا غنى عنهما: أن تكون له بنية يمكن فك نظامها بشكل مستقل عن المضمون؛ أي تكون له صيغة تتمثل طبقا للتمييز المنطقي الحديث في إحدى المستويات النحوية أو الدلالية أو التداولية. وأن يتم استخدامه بحيث يبتعد عن الصيغة العادية للتعبير. ومن ثم يصبح لافتا للانتباه. وإحدى هاتين الخاصيتين ـ على الأقل ـ لابد أن تتوفر في معظم التعريفات التي قدمت على مر القرون للأشكال المجازية والبلاغية بعامة. كما أن الأخرى تدخل أيضا ولوبطريقة ملتوية. فنجد بعض العلماء يعرف الشكل بأنه «هو التعبيرالذي يختلف فيه ظاهر القول عما جرت عليه العادة في التعبير المباشر البسيط». ثم يضيف إليه بعدا «إيتمولوجيا Etymologique» ــ يتصل بتاريخ الكلمات وجذورها الأسطورية معا ـ ويتعلق بالمظهر المادي لكلمة شكل عندما يرى أن تسمية الشكل المجازى تبدو كما لو كانت مأخوذة من الأقنعة وملابس

الممثلين الذين كانوا ينطقون أنواع القول المختلفة بأشكال خارجية متنوعة (٦١ ـ ٢٧٠).

والذي يقوم بدراسة أنواع الخطاب من المنظور البنيوي يجد نفسه أمام بعض الأشكال التي تبدو كأنها أشكال بلاغية مثل التكرار، كما يجد نفسه أمام أشكال أخرى تبدو طبيعية مثل الاستفهام، وهى مع ذلك يمكن اعتبارها في بعض الحالات أشكالا بلاغية. ومادام من الممكن إدراجها أو إخراجها من نطاق الأشكال البلاغية فإن هذا يثير مشكلة دقيقة؛ إذ متى يصح هذا أو ذاك؟ ويجيب «بيريلمان» عن هذا السؤال بأنه في الواقع ومن ناحية المبدأ لا توجد بنية غير قابلة لأن تتحول بالاستخدام إلى شكل بلاغي، لكن لا يكفي أن يكون أي استخدام للغة غير عادي حتى يعطينا ذلك الحق في أن نعتبره شكلا بلاغيا. فلكي تصبح البنية موضوعا للدراسة من الضروري أن تكون قابلة للعزل؛ أن يكون بوسعنا التعرف عليها بهذا الاعتبار. كما أن من الضروري أن نعرف لماذا اعتبر استخدامها غير عادي. فالجملة التعجبية مثلا، والجملة التي تستأنف الظن والشك هى أبنية؛ لكنها تصبح شكلا بلاغيا فحسب خارج استعمالها المعهود؛ أى خارج الدهشة الحقيقية والشك المبرر. فهل يؤدي ذلك إلى إقامة ربط مباشر بين استخدام الشكل البلاغي والتخيل. ربما كانت تلك فكرة القدماء عن المجازات. وعلى أية حال فإن من المؤكد أن الأشكال البلاغية تبدو فحسب عندما يصبح من الممكن القيام بالفصل بين الاستخدام العادي للبنية واستخدامها الخاص في هذا الخطاب بالذات؛ أي عندما يقوم المتلقى بهذا التمييز الذي يبدو أنه يفرض نفسه بين مستويات الخطاب المختلفة. (٦١ ـ ٢٧١).

ومن يتمرس بالتحليل النقدي للنصوص الأدبية، يجد أن نسبة عالية مما يمكن أن يعد شكلا بلاغيا تقع في هذه المنطقة المبهمة التي لا تتضح فيها نسبتها إلى أحد الأشكال بسهولة، إما لأنها قابلة للتأرجح بين أنماط مختلفة طبقا للتأويل الذي تحتمله، وإما لأنها في وعي المتلقي الحديث لم تعد حاملة لهذا الانحراف الذي يبدو أنها كانت توحي به من قبل، أو على العكس من ذلك أصبحنا نرى فيها ـ نتيجة للمتغيرات اللغوية والثقافية ـ أشكالا بلاغية بالنسبة لنا فحسب، مما يضع

تحديد بنية الشكل البلاغي في علاقة وثيقة بمسائل التأويل والتفسير. ومن البلاغيين الجدد من يقيم تمايزا واضحا بين مصطلحي الشكل والوجه؛ فيعطي صبغة عامة للشكل، وخاصة للوجه. حيث يرى أن كل جملة محددة إنما هي متشكلة؛ ويعود هذا على وجه الدقة إلى أنها خاصة. وما لا يتضمن شكلا إنما هو البنية المجردة المشتركة بين عدة جمل مترابطة فيما بينها وبلغة النحو التحويلي التي يبدو أنها تفرض نفسها هنا فإن مصطلح «التشكل» يحل محله مصطلح آخر هو «التحولTransfor mation» فكل جملة على السطح تشتق بالتحول ـ أي بالتشكل ـ انطلاقا من بنية عميقة. وقد عبر عن ذلك أحد البلاغيين الكلاسيكيين وهو «بوازيه Bousset» بقوله: كما أن الشكل أو الهيئة ـ بالمعنى الفطري الحقيقي ـ إنما هو التحديد الفردي لجسم ما بمجموعة الأجزاء المحسوسة المحيطة به، كذلك فإن الشكل اللغوي هو التحديد الفردي لجسم ما بالهيئة الخاصة التي تميزه عما عداه من العبارات المشابهة. وفي كل اللغات نجد أن الاستعمال والقياس هما اللذان يقرران مادة العبارة ومعناها الأولى. والصيغ الثانوية التي تتخذها أجزاء الجملة، وقواعد النحو الملائمة لهذا المحتوى الأولى كما تعده عبقرية اللغة.

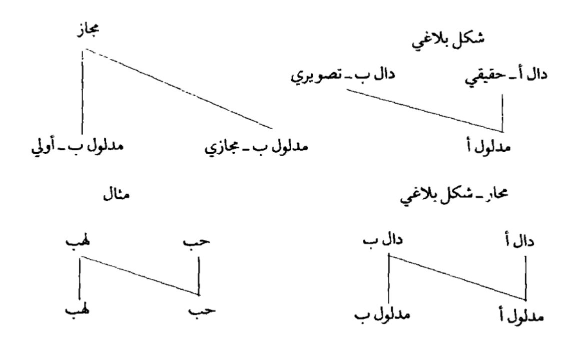
وهنا نجد الصيغة العالمية للغة التي تبدو في جميع أنواع الخطاب، وإن كانت تبرز في كل نوع تعديلات خاصة لا تسمح لنا على الإطلاق بتلقي هذه الصيغة الأولية في أي مظهر مباشر. وبنفس الطريقة فإن كل أفراد النوع البشري يمتلكون صيغة مشتركة لهذا الجنس كله، ويتشابهون نتيجة لهذا التوافق العام. لكن إذا قارنا بين الأفراد لوجدنا أعظم التنويعات والاختلافات، فليس هناك فرد واحد يشبه الآخر، كم أنه ليس هناك فرد يمكن نقول عنه إنه «هو الإنسان النموذجي». فالشكل بهذا المفهوم هو نفسه دائما؛ إذ يعود إلى الجنس، بينما الوجوه هي التي تعود إلى الأفراد المختلفة. ومثل هذا يحدث في جميع العبارات في أية لغة، فكلها مشدودة إلى صيغة عامة لا تتغير في صميمها، وهي الأبنية اللغوية، لكن لكل منها خلقته الخاصة الناجمة عن اختلافات الصيغ، وهذه هي الوجوه التي تميز الاستعمالات مثل تميز الأفراد من بني البشر وتشف عن أرواحهم حتى لتكاد ترسمها. (٦٩ـ١٤٦).

وفي سبيل التحديد الأدق لمفهوم الشكل يتوقف بعض البلاغيين الجدد مليا أمام تعريفات الشكل عند الكلاسيكية الجديدة، لاكتشاف ما فيها من عناصر وظيفية يمكن إدراجها في التصورات المحدثة بعد تعديلها كي تتسق مع المنظومات المعرفية الحديثة، خاصة وأن هذه البلاغة الكلاسيكية كانت متفاعلة إبان مرحلة التنوير الغربي مع التطورات الفلسفية في القرون الثلاثة الأخيرة بعد عصر النهضة، فهى إذن ليست قديمة تنتمي للعصور الوسطى أو ما قبلها، وإنما يمكن أن تعد بدايات التحديث البلاغي الفعلي في الثقافة الغربية. وهذه هى المرحلة المبشرة لدينا في الفكر الأدبي العربي؛ إذ لم تتح للبلاغة عندنا في بداية العصر الحديث سوى مرحلة إحياء موجزة، اقتصرت على نشر النصوص القديمة ـ على يد الشيخ محمد عبده مثلا ـ عند نشره لأعمال عبدالقاهر، دون أن تصحب ذلك عملية جدلية خصبة تقوم بتطوير المفاهيم وتحديثها، ولعل ما يفعله بعض النقاد اللامعين اليوم من تأصيل الفكر البلاغي هو الخميرة التي تقوم بتركيز عناصر التحديث توطئة للانتقال الرشيد إلى البلاغة المعاصرة.

من نماذج هذا التوقف المثمر يحلل «تودوروف Todorov,T» ما يسميه التعريف البنيوي الوظيفي للشكل عند «فونتانييه» الذي يرى «أن أشكال الخطاب إنما هى ملامحه، هيئاته وأوضاعه التي تلاحظ بشكل ما. وتنجح إلى حد ما في إحداث تأثيرها. وعن طريقها يمكن للخطاب أن يبتعد قليلا أو كثيرا في تعبيره عن الأفكار والمشاعر عما كان من الممكن أن يتمثل في التعبير الشائع البسيط». ويلاحظ أنه يستخدم منظورا بنيويا وظيفيا في هذا التحديد، دون أن يسميه اصطلاحيا كذلك بطبيعة الأمر. كما يستخدم إلى جانب هذا الازدواج عنصرا بنيويا آخر يتمثل في هذه المفهومين : بسيط وشائع . وكلاهما لا يتضمن الآخر بالضرورة . فالبساطة تعتمد على المحور النوعي، أما الشيوع فيعتمد على المحور الكمي. وقد أدى هذا الإبهام في تقدير الباحث إلى اختلاف الشراح المحدثين، وإن كانت عبارة «فونتانييه» واضحة في حقيقة الأمر بالقدر الكافي. إذ يقول في مكان آخر : «إن الأشكال البلاغية مهما كانت شائعة وقد تحولت بفعل العادة إلى شيء عائلي مألوف فإنها لا يمكن أن

تستحق الاحتفاظ بلقب «شكل بلاغي» ما لم يكن استخدامها حرا لا تفرضه اللغة بأية طريقة. فالشكل البلاغي هكذا يعتمد على وجود التعبير المباشر أو عدمه، وهذا البديل يترجم في نهاية الأمر عند «فونتانييه» بالتقابل الذي يقوم بين الحقيقة العرفية والشكل البلاغي. لكن ملاحظة هذا التقابل تقتضي من الباحث الاعتراف بمشروعية التطور اللغوي ودوره في التغير الدلالي. وإذا كان المفكر البلاغي ــ مثل القدماء عندنا وكثير من الباحثين المعاصرين جسما لا روحا، لا يعترفون بمشروعية هذا التطور فإنهم لن يدركوا دينامية المجازات التي يتم تعريفها بملاحظة التغير، وتغير المعنى لا يعد شكلا بلاغيا في ذاته. لكن الأشكال يمكن أن تستخدم بطريقتين: لاستكمال الناقص في اللغة، وهذه هي الحقيقة العرفية مثل إطلاق رجِل على قوائم الكرسي في عبارة «رجِل الكرسي»، أو لتحل محل التعبيرات المباشرة الموجودة، وعندئذ فقط يولد الشكل البلاغي.

فالمجاز على هذا دال له مدلولان: أحدهما أولي والثاني مجازي. والشكل البلاغي يفترض مدلولا يمكن أن يشار إليه بدالين أحدهما حقيقي والآخر تصويري، ومن الممكن في تقدير «تودوروف» وضع هيكل لاختلاف هذه العلاقات والطبيعة المركبة لكل من المجاز والشكل البلاغي هكذا:



فالمجـاز يتحـول إلى شكل بلاغي بفضل العـلاقة التي تقوم بين الـدال أ والدال ب، ومن الضروري أن يكون المعنى للكلمـة ب له اسم مبـاشر أ ـ وأن يكـون للكلمة ب معنى حقيقي ب حتى يمكـن أن يكـون هنـاك مجاز مـاثل في شكل بـلاغي مثل الاستعارة أو المجـاز المرسل أو غيرهما، على اعتبار أن المجـازات والأشكال البـلاغية تمثل مجموعات متداخلة. (٦٩ ـ ١٥٣).

كما يحلل نفس الباحث تعـريف بلاغي كلاسيكي آخر للشكل هـو «دو مارشيه Du Marsais» الذي يبرز حـركية الشكل البلاغي وارتبـاطه جوهريـا بعملية التلقي عنـدما يقـول: «كما أن الأشكال البـلاغيـة ليست سوى طـرق للكلام ذات طبيعـة خاصة أطلقت عليها بعض الأسماء. وكما أن كل نـوع من هذه الأشكال يمكنه أيضا أن يتوزع بطـرائق عديـدة مختلفة، فمن الواضح أنـه إذا لاحظنا كل واحـدة من هذه الكيفيات وأعطيناها اسما جعلنا منها أشكـالا أخرى». ومعنى هذا عند «تودوروف» أن الشكل البلاغي ليس خاصية تنتمي إلى الجمل داخليا دون مراعاة السياق. بل إن كل جملة إنما هي شكل بـالقوة. وبالتـالي ليس هنا معيار تفضيلي. كل ما هنـاك أننا نعرف كيفية ملاحظة شكل بعض الأقـوال ولا نعرف كيفية ملاحظة شكل الأخرى. ولا يتسـاءل البلاغي الكـلاسيكي عن أصل هذا الفـارق الذي لا يكمن في الجملـة وإنما في موقفنا منها، وإن كان يعطينا مؤشرا للتعرف عليها. وهو أن بعض الأشكال لها اسم بـلاغي والآخـر ليس لـه اسم، وعنـدمـا يطلق الاسم على الشكل فإنـه يتم تكـريسه. وفي هـذه المقولـة إشارة إلى اعتبـار الشكل البلاغي مجرد صيغـة ثقافيـة. فالتعبير يصبح شكلا بـلاغيا عندما نستطيع تلقيه باعتبـاره كذلك. وهذا التلقي في صميمه عملية اجتماعية. ومعنى هذا بوضوح أن فكرة الشكل البلاغي ليست منبثقة من المستـوى اللغـوي الصرف، بل إنها تكتسب كـامل معنـاهـا في مستـوى التلقي اللغوي، فيصبح القول متشكلا بلاغيا في اللحظـة التي نتلقاه فيها باعتباره كذلك، مما يكسبه بالتالي خاصية ديناميكية بارزة. (٦٩ ـ ١٤٦).

ونفس معيار التلقي هذا يعتمد عليه صاحب بلاغة البرهان الجديدة؛ إذ يرى أن استخدام بنيـة ما في ظـروف غير عاديـة قد يستهـدف بشكل واضح إضفاء الطـابع

الحركي على الفكر، أو مداراة العواطف، أو خلق مواقف درامية غير حقيقية. فإذا أدخل الخطيب مثلا في حديثه بعض الاعتراضات كي يجيب عليها فنحن حيال شكل بلاغي هو مجرد تخيل، إذ ربما تكون هذه الاعتراضات وهمية. لكن من المهم أن نشير إلى أن الخطيب قد توقع اعتراضات ممكنة وأخذها في اعتباره. وفي الحقيقة فإن هناك تدرجا من الاعتراضات الواقعية إلى المتخيلة. والبنية الواحدة يمكن أن تنتقل من درجة إلى أخرى طبقا للأثر الذي تحدثه في الخطاب. فهناك أشكال يبدو للوهلة الأولى أنها تستخدم بطريقة لا نظير لها، لكنها مع ذلك تبدو طبيعية لو كان استخدامها مبررا في الخطاب في جملته. ويرى «بيريلمان» أن الشكل البلاغي يعتبر برهانيا كلما استطاع أن يولد تغيرا في المنظور، وكان استخدامه طبيعيا بالنسبة للموقف الجديد الموحي به. وعلى العكس من ذلك إذا كان الخطاب لا يثير تأييد المتلقي لهذا الشكل البرهاني فإنه يتم إدراك الشكل البلاغي حينئذ باعتباره مجرد زينة أو حيلة أسلوبية، مما يمكن أن يثير الإعجاب، لكن على المستوى الجمالي، أو كدليل على براعة المتكلم. وعندئذ نرى أنه لا يمكننا أن نقدر مسبقا ما إذا كانت بنية محددة تعتبر شكلا أم لا ؛ أي ما إذا كانت ستقوم بدور الشكل البلاغي البرهاني أو بمجرد دور الشكل الأسلوبي، وغاية ما هناك أن بوسعنا أن نكتشف عددا من الأبنية الصالحة لكي تتحول إلى أحد الشكلين.

على أن هناك بعض الأشكال البلاغية التي لا يمكن التعرف عليها إلا داخل سياقها، وذلك مثل التلميح؛ إذ أن بنيته ليست نحوية ولا دلالية، بل أنها ترتبط بعلاقة مع شيء ليس هو الموضوع المباشر للخطاب، فإذا تم تلقي هذه الطريقة في التعبير على أنها غير عادية كنا حيال شكل بلاغي، فحركة الخطاب، وتأييد الملتقى لطريقة البرهنة التي تعزز الشكل البلاغي هو ما يحدد نوع الشكل الماثل أمامنا. . وبهذا فأن التلميح يكاد يكتسب دائما قيمة برهانية لأنه يعتمد على عنصر الاتفاق والتواصل. . (٦١ ـ ٢٧١).

وأياما كان الشكل البلاغي فإن دلالته لا تنفصم عنه، فالفن يعبر عن شيء لا يمكن أن يقال بطريقة أخرى، هذه المقولة التي بدأتها الرومانتيكية كانت دليلا على

التحول في مفهوم الفن أكثر مما هي مجرد نزوع صـوفي. وعندما يصل الباحث إلى هذه النقطـة المتصلـة بالمحتـوى الـذي لا يقـال في الفن يجد نفسه حيـال كلمات «كـانـت Kant,I» عن الأفكار الجمالية حيث يرى أنـه يمكن أن يقال بصفة عامة إن الجمال في مظاهره الطبيعيـة والفنية إنما هو التعبير عن الأفكار الجمالية. وهـذه الأفكار الجمالية ليست سوى محتوى العمل الفني. لكن ما هي الفكـرة الجمالية؟ «أعني بعبارة الفكرة الجمالية تمثيل الخيـال الذي يبعث كثيرا على التفكير بـدون أن يكون أي تفكير محدد ـ أي تصور ـ ملائما له. وبالتالي فإن أية لغة لا يمكن أن تدركه في شموله وتجعله قابلا للفهم. وبكلمـة واحدة فإن الفكرة الجماليـة هي تمثيل الخيـال المقترن بتصور معين، والمرتبط بمجمـوعة من التمثيـلات الجزئية المتنـو عة في استخدامهـا الحر، بحيث لا يمكن لأي تعبير يشير إلى تصـور محدد أن يدل عليـه، ممـا يجعلنـا نفكر في أكثـر من تصور، وفي كثير من الأشيـاء الأخرى التي لا تقال، وإن كان الشعـور بها يثير ملكة المعرفة ويبث الروح في حروف اللغة».

ويستخلص الباحثون خواص الفكرة الجمالية من هذا النص على النحو التالي :

ـ هي ما يعبر عنه الفن.

ـ لا يمكن أن يقال نفس الشيء بأى شكل لغوي آخر.

ـ الفن يعبر عما لا تقوله اللغة.

هذه الاستحالة المبـدئية تثير نشاطا تعويضيا؛ إذ أنـه بدلا من العنصر الرئيسي الذي لا يقـال، يقال مـا لا حصر له من التـداعيات الهامشية. ومـع أن اللغة هي مـادة الشعر فإنـه يتضمن خواص جماليـة، ومن ثم فإن بـوسعه أن يعبر عن أفكـار جمالية لا تصل إليها هذه اللغة ذاتها، ممـا يسمح له بأن ينقل ما لا يقال: «والفن لا يحقق ذلك فحسب في الـرسم أو النحت، وإنما أيضا نجد الشعـر والبلاغـة تدين للروح التـي بث فيها لخواص الأشياء الجماليـة التي ترافق الخواص المنطقيـة وتعطي للخيال دفعة للتفكير، وإن كان ذلك بطريقة ضمنية، أكثر مما يمكن التفكير به في تصور مـا، وأكثر بالتالي ممـا يمكن أن يفهم من تعبير محدد.» (٦٩ ـ ٢٦٣). ولأن الفن يعبر بشكله عما لا يقال، فإن تأويلـه لا حدود له، أو على حد تعبير «شيلينج

«Schelling» إن كل عمل فطري يؤدي إلى ما لا حصر له من التأويلات، دون أن يكون بوسعنا أن نقول إن هذه التأويلات من صنع الفنان ذاته، أو أنها تكمن كلها في العمل الأدبي، وإنما هو يثيرها فحسب. وكان الرومانتيكيون يميزون بين أنواع مختلفة من رؤية العالم، حيث يرون ـ كما يقول «شليجيل Schlegel» أن الرؤية غير الشعرية للأشياء هي التي تعتبر خاضعة لإدراك الحواس وأحكام العقل، أما الرؤية الشعرية فهي التي تؤولها باستمرار، وترى فيها ما لا ينفذ من الأشكال التصويرية»، ومن هنا فإن الشعر يتحدد بتعدد المعنى. وتأسيسا على هذا المفهوم الرومانسي لتعدد دلالة الشكل أخذ البلاغيون والنقاد في محاولة تصنيف الدلالات الإحائية، فبعضهم يرى أنها تنقسم إلى نوعين: دلالات اجتماعية تتجلى في الدرجة الأولى في مستويات اللغة وما تنتجه من تأثيرات خاصة عندما ينتقل المتكلم من مستوى إلى آخر، وقد ركز علماء اللغة على هذا النوع وسموه «الدلالات الحافة». أما النوع الثاني فهو الدلالات الإيحائية النفسية، وصيغتها المثلى تتجلى في الصور المستدعاة، ويلاحظ أن «كوهين» في نظريته عن لغة الشعر يعتمد على وقائع يتصل معظمها بهذا النوع من الدلالات الإيحائية.

ويرى نقاد آخرون أن كلا النوعين السابقين قد يتضمن إيحاء حرا وإيحاء اضطراريا. والنموذج الأمثل للإيحاء الحر هو النص الشعري الذي لايمكن تحديد مستواه الإيحائي بشكل تام. لأن هذا النوع من النصوص يتضمن ثقوبا منطقية يقوم كل قارىء بملئها طبقا لخياله وتجربته وثقافته ومعرفته بشخصية الشاعر وإنتاجه. هذه العناصر كلها تمثل ركائز للإيحاء، لأنها ليست ماثلة في البنية المنطقية للنص. ويمكن أن نتأكد من طابعها الحر بملاحظة العلاقة بين التأويلات المختلفة لقصيدة واحدة، مع الاعتراف بمشروعيتها كلها، من قبل نقاد مشهود لهم بالعمق والقدرة على النفاذ إلى أعماق النص، خاصة عندما يكون غامضا إلى حد ما.

على أن التعارض بين الإيحاء الحر والإيحاء المقيد الاضطراري لا يستبعد الدرجات الوسطى، فشرح بيت مفرد في قصيدة يمكن أن يترك الشارح أمام احتمالات عديدة، فإذا مضى لبقية الأبيات أخذت تتضاءل هذه الاحتمالات

تدريجيا، حتى إذا وصل إلى نهاية القصيدة، أو استعراض الإنتاج الشعري في جملته لم يبق من هذه الاحتمالات العديدة سوى فرض واحد يمكن الاطمئنان إليه، وعندئذ نجد أن ما كان إيحاء حرا بالنسبة لبيت واحد أصبح اضطراريا مقيدا بالنسبة لمجموع العمل الشعر ي كله. (٥٤ ـ ٢٤).

تحديد أهم الأشكال:

وجدنا أن الحديث عن مفهوم الأشكال البلاغية وأبنيتها قد انتهى بنا إلى مقاربة محور جوهري في علم اللغة الحديث وهو تعدد المعنى. مما ينبىء عن التداخل الحتمي ـ في مجال البحث وليس في المنظور ـ بين علمي الدلالة والبلاغة؛ ويؤدي إلى حتمية تأثر كل منهما بمنجزات العلم الآخر. ولم يكن من قبيل الصدفة أن يعنى ناقد لغوي مثل «ريتشاردز .Richards. I.A» بمهمة تأسيس بلاغة دلالية منطقية تحتل نظرية الاستعارة فيها مركز الثقل. وهو يقدم في كتابه «فلسفة البلاغة» ـ الذي أشرنا إليه من قبل ـ مفهوما جديدا للبلاغة ينبثق من تصور دلالي يعتبر إرهاصا لما يدعو إليه اليوم البلاغيون الجدد. بالإضافة إلى أنه كان يشعر بأنه «يبعث الحياة في موضوع قديم، ارتكازا على تحليل لغوي جديد».

وقد أخذ «ريتشاردز» تعريفه للبلاغة ــ كما يقول «ريكور .Ricoeur.P» ـــ من أحد الأصول الكبرى للقرن الثامن عشر الانجليزي حيث تعد «علما فلسفيا ينحو إلى السيطرة على القوانين الجوهرية لاستعمال اللغة». وبهذا فإن مجال البلاغة الواسع عند اليونان قد أصبح محصورا في حدود هذا التعريف. فالتركيز على استخدام اللغة يجعل البلاغة تمضي على مستوى القول من حيث الفهم والتواصل، فتصبح خاصة بنظرية الخطاب؛ بالفكر كما يتجلى في الخطاب. وهو عندما يبحث عن قوانين هذا الاستخدام فإنما يقوم بإخضاع قواعد المهارة للمعرفة المنظمة. فيقترح كهدف للبلاغة السيطرة على تلك القواعد، مما يجعل دراسة عدم الفهم تقف على نفس مستوى دراسة الفهم اللغوي. ثم يمضي «ريتشاردز» فيحدد هدف البلاغة بأنها: دراسة سبل الفهم وعدم الفهم اللغويين.

على أن الخاصية الفلسفية لهذا العلم عنده تتأكد من الاهتمام الشديد بجانب «الاتصال» أكثر من الاهتمام بجانب الإقناع أو التأثير أو الإمتاع، وهي الوظائف التي جعلت البلاغة القديمة تفترق عن الفلسفة. ويصبح من المنطقي عنده حينئذ أن يعتبر البلاغة دراسة لطرائق الفهم اللغوي وعدم الفهم وسبل علاجه. ويلاحظ أن هذا المشروع لا يختلف عن البلاغة القديمة في طموحه الشديد فحسب؛ بل يتجاوز ذلك إلى المنعطف الهام المعادي لكل نزوع اسمي تصنيفي. فلا يوجد في هذا العمل الصغير أية محاولة لتصنيف الأشكال البلاغية، كما أن الحديث عن الاستعارة يحتل المقام الأول فيه. دون أية مزاحمة من الكناية أو المجاز المرسل أو غيرها من بقية الأشكال البلاغية. على أن هذا الملمح السلبي عند «ريتشاردز» ليس عشوائيا، بل هو مقصود، فماذا يمكن تصنيفه سوى الانحرافات؟ وإلى أية قاعدة يمكن الاستناد عند تحديد هذه الانحرافات إن لم يكن إلى المعاني الثابتة؟ وأية عناصر من القول تحمل أساس هذه المعاني الثابتة إن لم تكن هي الأسماء؟ وهكذا فإن مهمة «ريتشاردز» البلاغية كانت تتمثل في الاعتماد على الخطاب في مقابل الكلمة، ونقد التمييز البلاغي الكلاسيكي بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي.

يرى «ريتشاردز» أن الكلمة لا يمكن أن تفهم إلا من خلال السياق؛ وعلاقتها مع الكلمات الأخرى. كما أن الشكل لا يمكن أن ينفصم عن الموضوع. وهكذا فمن أراد أن يقرأ الشعر عليه أن يضع هاتين الحقيقتين في ذهنه. فالشاعر يوسع من معنى المفردات ويزيد في تفاعلها. والاستعارة تعني أننا لدينا فكرتان لشيئين مختلفين يعملان معا، المشبه والمشبه به، أو المحمول والحامل. وهما يرتكزان على فكرة أو عبارة. ونتيجة التفاعل بين الحدين أو الشيئين يأتي المعنى. وهكذا فإن السؤال عن المعنى يشتمل على العلاقة بين اللغة والفكر والأشياء مما يتضمنه مثلثه الشهير. ويبين «ريتشاردز» أن الاستعارة ليست فقط تحويلا أو نقلا لفظيا لكلمات معينة، إنما هي كذلك تفاعل بين السياقات المختلفة. على أساس أن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها. وأن اللون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنية لا يكتسب صفته سوى من

الألوان الأخرى التي تصحبه وتظهر معه. وحجم أي شيء لا يكتسب، وطوله لا يمكن أن يقدر إلا بمقارنته بحجم الأشياء التي ترى معه وأطوالها. كذلك الحال في الألفاظ؛ فمعنى أية كلمة لا يمكن أن يتحدد إلا على أساس علاقتها بما يجاورها من ألفاظ.

ولقد كانت سيطرة الاستعارة على بلاغة «ريتشاردز» نتيجة لأنها «الوحدة النظرية السياقية للدلالة». فعندما تكون الكلمة هي البديل لتوليفة من المظاهر، وتكون نفس هذه المظاهر، أجزاء منقوصة من سياقاتها المختلفة، فإن مبدأ الاستعارة يتكون مترتبا على هذا الوضع اللغوي. فإذا كانت الاستعارة عنده كما أسلفنا تحتفظ بفكرتين متزامنتين عن شيئين مختلفين يتفاعلان في مجال كلمة أو تعبير بسيط، بحيث تصبح دلالتها هي ناتج هذا التفاعل، فإنه لكي يتطابق هذا الوصف مع «الوحدة النظرية للمعنى» علينا أن نقول بأن الاستعارة تحتفظ في داخل المعنى البسيط ذاته بجزئين منقوصين من سياقين مختلفين لهذا المعنى] ومن هنا فإن الأمر لم يعد يتعلق بنقل بسيط للكلمة، وإنما بتبادل تجاري بين الأفكار. أي بتفاعل بين السياقات. وإذا كانت الاستعارة دلالة على المهارة والموهبة فإنها موهبة الفكر. والبلاغة عنده هي تأمل هذه الموهبة وترجمتها إلى معرفة متميزة. (٦٤ ـ ١٠٥).

ويرى البلاغيون الجدد أن هذا المنظور الدلالي الذي أدخله «ريتشاردز» إلى مفهوم الاستعارة قد لعب دورا هاما في تجاوز «التعريف الاسمي» الذي كان سائدا في البلاغة القديمة، إلى ما يطلق عليه «التعريف الواقعي» الذي يعنى بشرح كيفية إنتاج الدلالة الاستعارية وتلقيها في الآن ذاته.

فبينما كانت الكلمة هي نقطة الارتكاز في تغير المعنى الذي يتمثل فيه الشكل البلاغي المسمى بالاستعارة عند القدماء، بحيث يتم تعريفها بطريقة تجعلها تتطابق مع نقل اسم أجنبي إلى شيء آخر ليس له اسم حقيقي، فإنه قد تبين أن البحث عن عمل المعنى المتولد من نقل الاسم فحسب يدمر دائما لوحة الكلمة ولوحة الاسم بالتالي، لكي يفرض بديلا منهما اتخاذ القول وسيلة سياقية وحيدة يعرض لها نقل المعنى. بحيث يؤدي هذا القول دورا مباشرا كحامل لمعنى تام

ومكتمل في إنتاج الدلالة الاستعارية. ومن ثم فإن من الضروري أن نتحدث دائما عن القول الاستعاري. وعندئذ يتساءل بعض البلاغيين الجدد: هل يعني هذا أن تعريف الاستعارة كنقل للمعنى يعد تعريفا زائفا؟ ويرون أن بوسعنا أن نقول إنه تعريف اسمي وليس واقعيا، طبقا لمصطلحات «ليبنز Leibniz, V» وقصده من هذين التعبيرين. فالتعريف الاسمي يسمح لنا بالتعرف على الشيء، أما التعريف الواقعي فهو الذي يرينا كيف يتولد هذا الشيء. وتعريفات القدماء اسمية، لأنها تتيح لنا التعرف على الاستعارة مثلا من بين الأشكال البلاغية الأخرى، وتسمح بالتالي بتصنيفها، مثلها في ذلك مثل بقية المصطلحات الخاصة بأشكال المجاز الأخرى، التي لا تتجاوز بدورها هذا المستوى من التعريف الاسمي. لكن عندما تشغل البلاغة بالأسباب التوليدية لهذه الأشكال وشرح قيامها بوظائفها الفعلية فإنها لا يمكن أن تعتد بالكلمة فحسب، بل بالخطاب كله. ومن هنا فإن نظرية القول الاستعاري لابد أن تكون بالضرورة نظرية لإنتاج الدلالة الاستعارية للخطاب. (٦٤ ـ ١٠٥).

فبنية الاستعارة إذن ـ طبقا لهذا المفهوم البلاغي الجديد ـ تتجاوز الوحدة اللغوية المفردة. ولا تتمثل في عملية نقل أو استبدال. ولكنها تحدث من التفاعل والتوتر بين ما يطلق عليه «بؤرة الاستعارة» والإطار المحيط بها. وهذا التفاعل يعتمد على نوع من التداخل بين طرفيها؛ المستعار منه والمستعار له. ويشرح «ماكس بلايك Black.M» طبيعة هذا التداخل بقوله: عندما نستعمل استعارة ما، فنحن حيال فكرتين حول أشياء مختلفة وحركية في الآن ذاته. وهما ترتكزان على لفظ واحد أو عبارة واحدة، بحيث تكون دلالتها نتيجة لتداخلها. ويطبق هذا على القول التالي: «الفقراء هم زنوج أوربا» ـ مع ملاحظة أن مثل هذا التشبيه البليغ يعد استعارة في البلاغة الغربية منذ أرسطو، وكذلك عند كثير من البلاغيين العرب ـ وانطلاقا من المبدأ الاستبدالي نفهم أن شيئا قد قيل عن «فقراء أوربا» بصورة غير مباشرة، ولكن ما هو؟ إننا ندرك أن التعبير يمثل مقابلة بين الفقراء والزنوج. وذلك مع التعارض بين المفهومين. ذلك أن أفكارنا حول الفقراء الأوروبيين والزنوج

الأمريكيين تتفاعل لكـي تعطي معنى ناتجا عن هذا التفاعل. ممـا يعني أنه في سياق كلام محدد معطى تأخذ الكلمة التي تعد محورا معنى جديدا ليس هو معناها الأصلي تماما في الاستعمالات الأدبية؛ إذ أن السياق الجديد ـ وهو إطار الاستعارة ـ يفضي إلى تحديد معناها. ولنـأخذ مثالا آخر «الإنسان ذئب» حيث نجد أننـا أمام موضوعين؛ الموضـوع الرئيسي وهـو الإنسـان، والموضـوع المرتبط بـه وهو «ذئب». غير أن هـذه الجملـة الاستعـاريـة لا تستطيـع أن تنقل المعنى لشخص يجهـل كل شيء عن الذئاب. إذ ليس المطلـوب معرفـة القارىء لمعنى كلمـة «ذئب» قامـوسيا. بل أن يعرف ما يطلق عليه «طريقة المواضع المتشابهة المشتركة» من وجهة نظر محترف. هذه الطريقـة يمكن أن تحتوي على أنصاف حقـائق، أو بعض الأغلاط المتميـزة، تماما كما لو أننا اعتبرنا بأن الحوت من فصيلة الأسماك. ولكن الأساس في فعالية الاستعارة لا يكمن في صحـة المواضع المتشابهة، بل في حـرية استيحـائها. وبتعبير آخـر فإن استعمالات كلمة «ذئب» تحكمها قواعد نحوية ودلاليـة، وخرق هذه القواعد يؤدي إلى فقـدان المعنى أو التنـاقض. والمهم أن يلتـزم عنـد استعمال تلك الكلمـة بتقبل مجموعة من الأفكار التقليدية حول الذئب تكون أساسا لأي اشتراك معنوي. فعندما يقول قـائل «ذئب» نفهم منه أنه يريـد بطريقة ما من هـذا الاسم أن يشير إلى حيوان ضـار خداع من أكلـة اللحوم.. أي أن فكـرة الذئب هي جـزء من نظام فكـري لم يوضح تماما، لكنه محدد بشكل يكفـي لسرد مفصل. والأثر الذي نحصل عليه إذن عنـدما نسمي استعـاريا رجـلا بذئب هـو إثـارة ما يطلق عليـه «نظام الـدلالات» الخاص بالمواقع المتشابهة المشتركة المترابطة. والـدلالة الجديدة للفظ «إنسان» حينئذ يجب أن تتحدد على مثـال بعض الدلالات المرتبطة بـاستعمالات لفظة «ذئب». وكل ملمح إنسـاني يمكن أن يـذكـر في «لغة الـذئب» سيكـون منـاسبـا. وكل ملمح لا يستطيع ذلك سيترك جـانبـا. وعلى هـذا فإن الاستعـارة «ذئب» تحذف تفصيـلات وتجعل أخرى مكانها. أي أنها تنظم مفهومنا لـلإنسان.. وإذا كانت تسميتنا إنسانا بـذئب هي رؤيتـه بشكل مختلف خـاص، فـلا يجب أن ننسى أن الاستعـارة تظهـر «الذئب» وقد أصبـح أكثر إنسانية مما بـدا من قبل الأمر الذي يعـد محصلة حقيقية للتفاعل الاستعاري. (٢٩ ـ ١٣٦) لقد أبـرز «ماكس بلايك» في هذا البحث الذي

نشر أصله عام ١٩٦٢ عن الاستعارة النواة المكثفة للفرضية الجوهرية في التحليل الدلالي والمنطقي الذي يتم على مستوى الخطاب كله كي يشرح تغير المعنى المتركز في الكلمة. ولم يكن يهدف إلى إحياء المنظور البلاغي القديم لفكرة الاستبدال الاسمي، بل كان يطمح إلى إقامة «أجرومية منطقية» للاستعارة. وهو يعني بذلك مجموعة إجابات ملائمة عن أسئلة من النوع التالي: كيف نتعرف على نموذج للإستعارة؟ هل هناك معايير تصلح لالتقاطها؟ هل ينبغي أن نعتبرها مجرد زينة بسيطة تضاف للمعنى الأصلي الصافي؟ وما هي العلاقة بين الاستعارة والتشبيه؟ وما هو التأثير المنشود أو الوظيفة الناجمة عن استخدام الاستعارة؟ وكما نرى فإن مهمة الشرح والتوضيح التي تثيرها تلك الأسئلة لا تختلف كثيرا عما تعرض له «ريتشاردز» في بلاغته، حيث تتمثل في إخضاع الاستعارة لعملية دقيقة من فهم وظائفها في ضوء وظائف اللغة في عمومها. ولئن كانت تتضمن درجة أعلى من التقنية التحليلية التي تعود إلى كفاءة «بلايك» كواحد من أبرز علماء المنطق والمعرفة المحدثين. فهناك على الأقل ثلاث نقاط ـ في بحثه عن شرح الاستعارة ـ تمثل تقدما حاسما في النظر إليها:

الأولى تتصل ببنية الخطاب الاستعاري ذاته، حيث كان يعبر عنها «ريتشاردز» بكلمات المشبه والمشبه به، أو «المحمول والحامل Tenor- Vehicl» ـ وقبل إخضاع هذا التمييز للنقد لابد من التذكير بأن ما يكون الاستعارة عند البلاغيين الجدد إنما هو الخطاب بأكمله. وإن كان الاهتمام يتركز عادة في كلمة خاصة يحملنا وجودها على أن نعتبر هذا الخطاب من قبيل الخطاب الاستعاري. هذا التأرجح للمعنى بين الخطاب والكلمة هو الشرط الضروري للمح أساسي: هو التضاد الموجود في نطاق الخطاب ذاته بين الكلمة التي نعتبرها استعارة والكلمة الأخرى التي ليست كذلك. فعندما يقول شوقي مثلا:

جبل التوباد حياك الحيا   وسقى الله صبانا ورعى

فإن كلمة «حيّا» في الشطر الأول هي التي استخدمت مجازيا، بمعنى سقى، وكلمة «سقى» في الشطر الثاني هي التي استخدمت مجازيا بمعنى رعى، أما ما

حلّتا محلـه فليس كذلك بطبيعة الحال. غير أن هذا الاستخـدام المجازي لا يبرز إلا في نطاق الجملة الكاملـة. فلنقل إذن إن الاستعارة إنما هي الجملة.. أو هي العبارة التي استخدمت فيهـا بعض الكلمات مجازيا. وهـذا الملمح يقدم لنـا معيارا أو أداة للتمييز بين الاستعـارة والمثل والأمثولة واللغـز؛ حيث نجد الكلمات كلهـا مستعملة بطريقة مجازية متساوية، وكذلك لتمييزها عن الرمز.

كما أن هذا التحديـد يسمح لنا بأن نفصل الكلمة المستعارة عـن بقية الجملة؛ وعنـدئذ نتحـدث عن «البـؤرة Focus» المتمثلـة في هذه الكلمـة. وعن «الإطـار Marque» الذي تقـدمه بقية الكلمات في الجمل. ومن ثم يصبح بـوسعنا أن نشرح عملية التركيز على الكلمة المحورية.

وهنا تكمن الخطوة الثـانية الحاسمة التي تقوم بها البلاغـة الجديدة، وتعتمد على إقـامـة حد فـاصل بين نظـريـة التفـاعل الدلالي التـي يقدمهـا هـذا التحليل وبين النظريات الكلاسيكية في الاستعارة والتي تنقسم إلى مجموعتين: إحداهما ترتكز على تصورات الاستبـدال الاستعاري. والأخرى على تصـورات التشابـه. وأهم ما ينجم عن هذا التقابل الواضح بين مفهوم التفاعل الدلالي وما عداه هو أن الاستعارة المبنية على التفاعل الدلالي لا يمكن أن يحل شيء محلهـا. ومن ثم فهي غير قابلة للترجمة، فهي حـاملـة لمعلـومـات، وليست زينة ولا زخـرفـا، بل بنيـة تعلمنـا شيئـا لا يتم بدونها.

أمـا الإضافـة الثالثـة التي قـدمها تحليل «مـاكس بـلايك» فهي تتصل بتشغيل التفاعل الدلالي ذاته. إذ كيف يمارس الإطار أو السياق عمله على الكلمة البؤرة كي يثير لها دلالـة جديـدة غير قابلـة لـلانحصار في المعنى الحرفي من جـانب، ولا في الشروح المستفيضة مـن جانب آخـر؟ وقد كانت هـذه هي المشكلة التـي تصدى لها «ريتشاردز» كما رأينا من قبل، ولكن الحل الذي قدمـه كان من شأنه أن يعود بنا مرة أخرى إلى نظريـة التشبيه عند إثارتـه للخواص المشتركة، أو يتركنا في منطقـة ملتبسة غامضة عندما يتحدث عن النشاط المتزامن لفكرتين أو قطبين. بالرغم من أنه أشار للطريق الصحيح عندما قال إن القارىء مضطر لأن يقيم علاقة بين فكرتين. لكن

كيف؟ لنتذكر الاستعارة التي تحدثنا بها عن الإنسان باعتباره «ذئبا» فكلمة البؤرة وهي «ذئب» لا تعمل على أساس معناها العادي المعجمي، وإنما بفضل «نظام من التداعيات المشتركة» - أي بفضل عدد من الآراء والأحكام التي يسلم بها المتحدث بلغة ما، بحيث تنظم رؤيته للعالم، وهي تلك الآراء التي تجعلنا ندهش في الثقافة العربية عندما نقرأ بيت أبي العلاء المعري مثلا:

عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى وصوّت إنسان فكدت أطير

حيث يقدم رؤية مخالفة للمعهود، تجعل الذئب أكثر إنسانية، أو تجعل الشاعر أشد تذؤبا، وهي في كلتا الحالتين تشرح المنظور الأليف حيث تقدم رؤية شارحة لما توجزه الاستعارة السابقة. (٦٤ - ١٣١). فإذا انتقلنا إلى تحديد وظيفة الاستعارة بعد كشف بنيتها وجدنا أن البلاغيين الجدد - على اختلاف توجهاتهم - يربطون بينها وبين مستوى القول الذي ترد فيه. ويرجعون ذلك إلى ازدواجية البلاغة التي انبثقت في الخطابة أساسا وفن الشعر معا. حيث يرون أن البلاغة نشأت في البداية باعتبارها تقنيات خطابية تستهدف الإقناع والتأثير. لكن هذه الوظيفة مع اتساعها لا تغطي جميع استعمالات القول. ففن الشعر وإنشاء القصائد المأساوية على وجه الخصوص لا يتوقف في وظيفته ولا في مواقفه على الخطاب البلاغي المعتمد على فن الجدل. فالشعر ليس خطابة بلاغية ولا يستهدف الإقناع، بل ينجم عنه التطهير من انفعالات الخوف والرحمة كما هو معروف منذ أرسطو. وهكذا فإن الشعر والخطابة يمثلان عالمين مختلفين للقول. لكن الاستعارة تغرس قدميها في كل منهما. فمن الممكن أن تكون بالنسبة لبنيتها معتمدة على عملية وحيدة من تحول معنى الكلمات في السياق، لكن فيما يتعلق بوظيفتها فإنها تتبع المصيرين المختلفين لكل من الخطابة والتراجيديا، أي أن هناك بنية واحدة للاستعارة، لكن لها وظيفتين: إحداهما خطابية - أو نثرية - والأخرى شعرية. هذا الازدواج في الوظائف هو الذي يتجلى فيه الفرق بين العالم السياسي للخطابة، والعالم الشعري للتراجيديا. وهو يترجم فضلا عن ذلك فرقا أكثر جوهرية على مستوى القصد. وهذا التخالف لم يمر دون أن يدركه أحد، لأن الخطابة البلاغية كما ترد في الكتب المتأخرة تخلو من

جزء أساسي هو المتصل بالحجج والبراهين. وكان أرسطو قد عرّفها بأنها فن ابتداع البراهين أو العثور عليها. لكن الشعر لا يريد أن يبرهن على شيء مطلقا، فمشروعه يتصل بالمحاكاة، وهدفه وضع تمثيل جوهري للأفعال الإنسانية. وطريقته الخاصة هي قول الحق بواسطة الخيال والخرافة والتطهير، هذا الثالوث الذي يحدد عالم الشعر لا يمكن أن يختلط بثالوث الخطابة المتمثل في البرهان والإقناع والإمتاع. من هنا يصبح من الضروري أن نضع البنية الوحيدة للاستعارة فوق خلفية فنون المحاكاة من جانب، وفنون البرهان المقنع من جانب آخر. هذا الازدواج في الوظيفة والقصد أشد جذرية من التمييز بين الشعر والنثر، لأنه يمثل مبرره الأخير.

وعندما نضع الاستعارة فوق خلفية «المحاكاة» فإنها عندئذ تفقد أي طابع زخرفي؛ إذ لوحظت كمجرد فعل لغوي فمن الممكن عندئذ اعتبارها انحرافا يسيرا عن اللغة المعهودة؛ تضاف إلى الكلمات الغريبة الوحشية المستطيلة أو المختزلة المصطنعة. فتعليق الوظيفة على «المعجم» يضع الاستعارة في خدمة «القول». أما «التشعير» الذي لا يتم على مستوى الكلمات، وإنما على مستوى النص بأكمله فإنه يحدث نتيجة لتعليق الوظيفة على المحاكاة، مما يعطي الاستعارة كإجراء أسلوبي شعري منظورا شاملا يقابل الإقناع في الخطابة. فعندما يعتد بالاستعارة من ناحية الشكل باعتبارها انحرافا فحسب لا يصبح هناك سوى مجرد خلاف في المعنى. لكنها عندما ترتبط بالمحاكاة فإنها تسهم حينئذ في التوتر المزدوج الذي يميزها؛ وهو الخضوع للواقع والإبداع التخييلي معا، فهي إحلال وتسام في الآن ذاته. هذا التوتر المزدوج يمثل الوظيفة الإشارية للاستعارة في الشعر. ولو استبعدنا هذه الوظيفة الإشارية وتأملنا الاستعارة بشكل تجريدي فإنها سوف تستنفد في كفاءتها الاستبدالية وتنزلق إلى مجرد زخرف ولعب بالألفاظ. (٦٤ ــ ٦٦). ولأن المحاكاة لا تعني فقط أن يكون الخطاب كله منتميا إلى العالم، لا تحتفظ فحسب بالوظيفة الإشارية للقول الشعري، بل إن هذه المحاكاة تربط الوظيفة الإشارية بالكشف عن الواقع باعتباره فعلا، فإن هذا البعد من الواقع لا يتمثل في مجرد الوصف لما هو كائن هناك. فتقديم الإنسان «وهو يعمل»، وكل الأشياء «كما لو كانت تفعل» يمكن أن يكون

الوظيفة «الأنطولوجية Ontologique» للخطاب الاستعاري؛ حيث تبدو فيها كل الطاقة الكامنة في الوجود وهي تولّد الكفاءة المضمرة في الفعل. وعندئذ يصبح التعبير الحي هو الذي«يقول» الوجود الحي، على حد عبارة «ريكور». وإذا كان «كانت» يرى أننا بالخيال نفكر أكثر، على أساس أن الفكرة الجمالية عنده هي التمثيل الذي يدعو لإمعان الفكر كثيرا فإن الاستعارة على ذلك لا تكون حية لمجرد كونها تحيي اللغة المؤلفة، بل هي حية لأنها تعطي دفعة قوية للخيال كي «يفكر أكثر» على مستوى التصور؛ أي أنها في التحليل الأخير تجعلنا «نحيا أكثر» (٦٤ ـ ٤٤٠).

ويترتب على التمييز بين مستويات القول الاستعاري الفصل بين ما تقوم عليه الاستعارة اللغوية والاستعارة الجمالية؛ بحيث تقوم بعض وظائف الاستعارة الجمالية بتكملة وظيفة الاستعارة اللغوية، مثل صياغة كلمات جديدة وتغطية وجوه النقص الحيوية للمعجم. على أن ما هو جوهري في الاستعارة الجمالية يكمن في شيء آخر؛ فهدفها خلق نوع من الوهم بحيث يتم تقديم العالم أساسا في ضوء جديد. وإذا كان هذا التأثير يقتضي تشغيل مجموعة من عمليات الاقتراب الغريبة، والجمع بين أشياء تحت منظور شخصي؛ أي يقتضي بإيجاز خلق علاقات جديدة. وليست القضية هنا قضية علاقات نحوية أو اسمية. بل إنها تنبثق من البعد الأنطولوجي للوجود، حيث يمسه هذا الوهم فيستحيل إلى رؤية. على أن الرؤية التي تقدمها الاستعارة للواقع تتميز بخاصية جوهرية، هي أنها «ديناميكية»، وذلك نتيجة للتوتر الذي يتمثل في الخطاب الاستعاري، هذا التوتر الذي يؤدي إلى كشف علاقته بالواقع عبر ثلاث مستويات: أولها يتصل بالتوتر الماثل بين عناصر الخطاب ذاتها. وثانيها يتعلق بالتوتر بين التأويل الحرفي والتأويل الاستعاري من قبل المتلقي. وثالثها يرتبط بتوتر الإشارة بين أن يكون المستعار له هو نفس المستعار ولا يكون في الوقت ذاته. وإذا كان من الصحيح أن الدلالة ــ حتى في أبسط صيغها الأولية ــ إنها تبحث عن نفسها في الاتجاه المزدوج للمعنى والإشارة، أي في العلاقة مع اللغة حيث يوجد المعنى والعالم حيث تتجه الإشارة، فإن الخطاب الاستعاري

هو الذي يحمل هذه «الديناميكية» إلى ذروتها. (٦٤ ـ ٤٤٥). ويلاحظ أن البلاغيين الجدد قد أولوا عناية فائقة بالاستعارة باعتبارها الشكل البلاغي «الأم» التي تتفرع عنه وتقاس عليه بقية الأشكال، حتى أطلق بعضهم على الاتجاه البنيوي في التحليل البلاغي للخطاب اسم «البلاغة المقتصرة» لتركيزها واقتصارها على الاستعارة باعتبارها بؤرة للمجاز، وسنعود لاستكمال الحديث عنها وعن بقية الأشكال ووظائفها في الفصل التالي.

ويهمنا الآن أن نشير الى عدد من الأبنية المتمثلة في بعض الأشكال البلاغية، لاستكشاف ما أثارته من جدل في البلاغة الجديدة حول طبيعتها ووظائفها. وأقرب هذه الأشكال إلى الاستعارة هو التشبيه الذي اقترن بها منذ شيوع النموذج الأرسطي في التحليل. ويحدد البلاغيون الجدد العلاقة بين التشبيه والاستعارة على أساس الفروق الوظيفية والمنطقية بينهما. فبينما تفرض آلية الاستعارة قطيعة مع المنطق المألوف، وبالتالي تجعل من الصعب الاختبار المنطقي للجملة التي تستخدمها فإن التشبيه يظل خاضعا للنقد طبقا للمبادىء العقلية، وبعكس الاستعارة أيضا فإن التشبيه لا يضير صفاء الجملة العلمية، ويمكن أن يستخدم ـ مع بعض الحرص ـ في الإقناع. لكن كفاءته في التأثير أدنى من الاستعارة غالبا. ونظرا لأن التمثيل القياسي الذي يقدمه التشبيه يتم تلقيه على مستوى الاتصال المنطقي فهو لا يتضمن عملية التجريد التي تحتويها الاستعارة، مما يعطي الصورة الناجمة عنه ـ عندما ينجح في إثارتها ـ طابعا أكثر تحديدا يضاف إلى ذلك أن دلالة الكلمة الحاملة للتشبيه لا يتم اجتزاء شيء من العناصر المكونة لها، فبينما نجد أن كلمة «أسد» التي تطلق استعاريا على «الرجل» تفقد على مستوى البيانات المنطقية أكبر قدر مس الصفات التي تعبر عنها هذه الكلمة عادة، ولا تعود إليها إلا من خلال الصورة المستدعاة، فإن دلالة الكلمات في التشبيه لا تفقد شيئا من هذه المكونات على الإطلاق.

وعلى هذا فإن التمييز الذي يقيمه التشبيه بين الممثل والممثل له يعطي لصورته قدرا أكبر من الصلابة والتحديد؛ لكنه لا يهبها نفس قوة الإقناع والتأثير الذي

يحدثه التماهي بين الطرفين في الاستعارة. فالتأثير الذي يحدثه التشبيه بحكم بنيته يتجه إلى التصور عن طريق الذهن، بينما تتجه الاستعارة إلى التأثير في الحساسية عن طريق الخيال. ويكفي أن يقول المتلقي في نفسه «إن هذا القياس أو التشبيه مع الفارق»؛ أي يدرك الخلاف المنطقي الذي يطفو على السطح، أو يلاحظ أدنى خلل ذهني في عملية التمثيل كي يرفضه ولا يتبقى منه أي أثر في نفسه؛ اللهم إلا الأثر المضاد. وإذا كان بعض النقاد قد قالوا بأن رؤية العالم التي تعتمد على مجموعة من علاقات القياس تجعل الأديب أكثر اهتماما بالاستعارة واتكاء عليها، فإن هذا ينطبق بطريقة أدق على التشبيهات والرموز التي تسمح بالتمثيل المتوازي عقليا لمعطيات العالم. أما الاستعارة الحقيقية فهي تحتاج لحرية أعظم كي تنمو في إطار سلسلة من الأقيسة المفترضة مسبقا بشكل إجباري في كثير من الأحيان. هذه الحتمية للحرية القصوى هي التي تشرح مثلا ولع السيرياليين بالاستعارة التي تدور في النطاق المجازي دون أن تتحول إلى رمز. وبهذه الطريقة فإن بعض البلاغيين الجدد يقولون بأن بوسعنا أن نرسم خطا بيانيا متراتبا يوضح درجات الصورة التي تؤديها الأشكال المجازية المختلفة، بطريقة تجعل الاستعارة في ذروة السلم، لما تتميز به من قدرة إيحائية شعرية، يتلوها الرمز لاعتماده على الصورة الذهنية، ويأتي بعدهما التشبيه، بالرغم من تضمنه أحيانا للصورة المستدعاة، لأنه يتكىء أساسا على الفكر المنطقي في مقابل استثارة عوالم الأحلام والعواطف والرؤى التي تبعثها الاستعارة. (٥٤ ــ ٦٥). وفي بحثنا عن «علم الأسلوب» عرضنا بالتفصيل للأساس الوظيفي التجريبي الذي اعتمده «جاكوبسون» لتحليل أشكال الاستعارة والكناية والمجاز المرسل بعلاقاته العديدة تأسيسا على الملاحظة العلمية لحالات «الحبسة» وعيوب النطق وتأثيرها على بعض مناطق المخ المتصلة بالعلاقات السياقية أو التركيبية. وربما كان بوسعنا تطبيق هذا التصور على بعض ظواهر الفكر الشعري العربي اللافتة، فأبوتمام مثلا اشتهر بمعاناته للحبسة والتمتمة، فهل يمكن أن نرجع ولعه بأشكال التجاور البديعية من جناس وطباق وتشاكل، وصعوبة أدائه لأهم أشكال الاستبدال وهو الاستعارة التي تصبح عنده متعسفة في علاقاتها بعيدة في منزعها، هل يمكن أن نرجع ذلك إلى نوع الحبسة التي كان مصابا بها؟ أم

أن هذا التفسير المباشر المادي ينزع عن الشعرية هالتها المثالية القصوى، ويرجع أبرز ظواهرها الباهرة إلى عيوب خلقية بسيطة؟

ولأن المجال لا يتسع الآن للإفاضة في تحليل هذه الظاهرة فحسبنا أن نشير إلى النقد الذي وجه للربط بين الأشكال البلاغية من مجموعة الكناية والمجاز المرسل - وتضم إليها الأشكال البديعية - وعلاقة المجاورة شبه المكانية التي لعبت دورا هاما في استقطابها، بطرح نموذج يجمع بين التبسيط الشديد والمادية المباشرة أكثر من أي نموذج بنيوي آخر. فقد لاحظ الباحثون أن فكرة المجاورة، المقابلة للتشابه الاستعاري، تقوم بعملية حصر وتضييق مجال علاقات الكناية والمجاز المرسل. لأن كثيرا منها ــ مثل ذكر السبب وقصد المسبب أو العكس، أو ذكر الإشارة وإرادة المشار إليه، أو ذكر الأداة وإرادة الفعل، أو ذكر المادي وإرادة المعنوي، هذه كلها لا يمكن إرجاعها بسهولة، لا إلى علاقة التشابه ولا إلى علاقة المجاورة والتماس المكاني. فأي نوع من المجاورة مثلا يمكن أن يقوم بين «القلب» و«الحب» أو بين «المخ» و«الذكاء» أو بين «الحنايا» و«الرحمة» على أساس المحلية المعتد بها في المجاز المرسل؟ ومن هنا فإن اختزال أشكال المجاز المرسل والكنايات إلى مجرد علاقات مكانية إنما هو حصر لعبة هذه الأشكال في مظهرها الماد ي المحسوس. على أن تحليلها قد يفيدنا «أنثروبولوجيا» في الكشف عن أبنية الخيال الشعبي والطريقة التي درج الإنسان على تشكيل وعيه بالحياة طبقا لنماذجها المادية الأولية، وضرورة انتهاء بعض «الأساطير» التي ترتبت على هذه التصورات، فلا أحسب أن جراحات القلب الحديثة وعمليات النقل والاستبدال ستترك الإنسان يمضي في وهمه عن «إناء الحب المادي» هذا إلا بمقدار ما يستيقظ وعيه تدريجيا ويتكيف مع المعطيات الجديدة. كما لوحظ أن علاقة التشابه بدورها قد أخذت تنحصر في نطاق الاستعارة، حيث بدأ هذا المصطلح يغطي حقول القياس بأكملها ــ كما أشرنا إلى ذلك من قبل - وبينما كانت البلاغة القديمة ترى في كل استعارة تشبيها ضمنيا فإن البلاغة الجديدة على عكس ذلك تنظر إلى التشبيه باعتباره استعارة مكشوفة مباشرة ومنقوصة. ولعل أبرز مثل للتوسع في استخدام مصطلح الاستعارة ما كان يفعله

«بـروست .Proust, M» من اعتبار أعماله كلهـا من قبيل «الاستعارة» حيث تصبح معادلا «للمتخيل» . وكـان «مالارميه .Mallarme,S » يفخر ـ كما يقـول الباحثون ـ بأنه قد حذف حرف التشبه من أسلوبـه كله . وبالرغم من ذلك فإنه إدا كان التشبيه الصريح قد أخـذ يتباعـد عن لغة الشعر ــ كما توحي بذلـك الدراسات الاحصـائية الحديثة ـ فإن هذا لا ينطبق على الأدب في جملته ، فالرواية تعتمد عليه في محاكاتها للغة الحياة اليـومية ، خاصـة لأن التشبيه هو الـذي يعوض نقص الكثافـة المميز لها بتأثيره الدلالي غير العادي ، دون أن يؤدي إلى اللبس والإبهام كما تفعل الاستعارة في كثير من الاحيان . (٤٧ ـ ٥٦) .

أمـا أشكال البـديع ، كما استقرت في بـلاغتنـا القديمـة ، فمن المعروف أنها قـد استأثـرت باهتمام مبـالغ فيه لـدى المتأخـرين إبداعـا وتصنيفا . وكـان ذلك مرتبطـا بالضرورة بتضخم العناية بالزخـرف اللفظي الماثل فيها عن طريق التوافق والتضاد في المستويات الصوتيـة والدلالية ، بطريقة شديـدة التكلف والافتعال . مما يعكس غيبة الجدل في هذا الوعي اللغـوي المغلوط . وما يمكن أن تفعله البلاغة الجديـدة بالنسبة لهذا الأشكال يتركز في أمرين :

أحدهما : رد تكاثرها التصنيفي ونماذجها العـديدة إلى الأبنية الرئيسية الممثلة لها ، وهى لا تخرج عن التوافق والتضاد في المستـويات اللغوية ، كما سيتضح عنـد عرضنا لخريطة الأشكال البلاغية .

وثانيهما : استخـلاص وظائفهـا الجمالية من تحليل النصـوص ذاتها ، مع استبعاد فكرة «البديع» ومصطلحـه باعتباره زينة تضاف للكلام ، لأنها أبنيـة يتركب منها هذا الكلام ذاتـه ، ليحل محلها التصـور البنيوي عن تـداخل المستـويات اللغويـة . فإذا كانت تستثمـر مثلا جانبـا صوتيا مثل الجنـاس فإن درجة كفاءتها في هـذا الصدد لا تقاس بكثـرة الحروف المتجانسة في العبارة ، بقـدر ما تقاس بمـدى ما ينتج ذلك من تأثير دلالي ، على اعتبـار أن توظيف الأصـوات في الشعر لا يقف عنـد حدود الجرس الموسيقي الخارجي وإنما يسهم بالتـداخل في تشكل الدلالة ، وعندئذ سـوف تقودنا

البحوث التحليلية التجريبية إلى غلبة ما يمكن أن نطلق عليه «الاثر الجمالي المعاكس» في حالات الإسراف البديعي غير الموظف دلاليا .

على أن استخدام وسائل القياس الكمي لدرجة كثافة هذا النوع من الأشكال البلاغية يقوم بدور حاسم في شرح طبيعة وظائفها . وهو ما كانت تغفله البلاغة القديمة إلا فيما ندر. مثلما نراه عند ابن المعتز مثلا في نعيه على أصحاب البديع الإكثار منه والإسراف فيه. لكن بوسعنا الآن استخدام تقنيات التحليل لشرح طرائق تولد هذه الأشكال والآثار الناجمة عن تفاعلها مع بعضها في رقعة النص كله، على أساس أن السمة الرئيسية للبلاغة الجديدة أنها بلاغة الخطاب بأكمله . مما يترتب عليه أن تكون ملاحظة الوظيفة التي يقوم بها الشكل البلاغي ، والطريقة التي يتولد عنها، والأنساق التي تتألف منه وتتلاقى مع غيره . كل ذلك يمثل شرطا ضروريا للتعرف على أبنيته في نماذجها الكلية، ووظائفه في سياقاتها المتعددة. مع استبعاد الفروض المسبقة المتعسفة. ومنذ اكتشف علم النفس نظرية «الجشطالت» في الوعي الشامل بالظواهر لم يعد من الممكن التعامل مع الوقائع البلاغية والأسلوبية دون إدراجها في المنظومة التي تحدد طبيعتها وكفاءتها معا .

فمن الضروري إذن تهيئة أداة دقيقة لاعتماد التحليل البلاغي الموضوعي بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى علمي محدد . وكما يقول «باشلار Bachelard.G» ينبغي أن نثبت أن المجازات ـ والأشكال البلاغية كلها ـ ليست مجرد تمثلات تنطلق كالصواريخ النارية في السماء عارضة تفاهتها ومجانيتها . بل إن المجازات لتتداعى وتتناسق بأكثر مما تتداعى الإحساسات وتنتظم، حتى لتغدو الروح الشعرية في صفاء وبساطة تركيبا من المجازات . (١٩ ـ ٩٨).

إذ ينبغي على كل شاعر ـ وعلى كل باحث بلاغي من باب أولى ـ أن يكون لديه مخطط بياني يتولى تعيين وجهة التناسق المجازى وتساوقه . تماما كما يرسم مخطط الزهرة سير فعلها الإزهاري وتساوقه . فما من زهرة حقيقية بدون هذا التناسب الهندسي . كذلك ما من ازدهار شعري بدون تساوق معين من الصور الشعرية . على أنه لا ينبغي أن نرى في ذلك إرادة ترمي إلى تقييد حرية الشاعر أو الى فرض منطق أو حقيقة

على إبداعه. والحق أننا نكتشف موضوعيا ما في العمل الشعري من واقعية ومنطق داخلي بعد تفتحه وازدهاره. وقد يحدث أحيانا أن تذوب صور مختلفة جدا في صورة معبودة واحدة، برغم ما يعتقد من أنها صورة متعادية فيما بينها. ذلكم هو فعل التخيل الحاسم؛ إذ يكون بوسعه أن يصنع من المخ مولودا جديدا. (١٩ ـ ٩٩).

وعلى البلاغة والأسلوبية بدورهما أن يبتدعا من إجراءات المسح والتحليل النصي ما يسمح لهما بالتقاط هذه الخواص في تراكيبها وتفاعلها، وقياس نسبة كثافتها وكفاءتها، بالارتكاز على نموذج البنية، مع مراعاة طبيعتها المفتوحة، فطبقا لدروس «الفيزياء الحديثة» لم يعد من الممكن الاعتداد بالنظم المغلقة والأبنية غير المتفاعلة. إذ أن حركية البنية لا تشرح فحسب عملية تولدها، بل تشرح أيضا حالات تشغيلها، مما يجعل مراوحة مقولة البنية بمقولة الوظيفة التي تؤديها يقود بالضرورة إلى الاهتمام بطابعها المرن المتفاعل. وإن كان التشذر الذي ينجم عن مراعاة الوظائف الجزئية لا يمنع من التماس الخواص العامة للوظائف الشعرية والبلاغية.

تحرير الوظائف:

يرى البلاغيون الجدد، خاصة «جماعة م .Groupe.U» أن الطابع العلمي التجريبي في تحرير الوظائف البلاغية لا ينبغي أن يطغى على خاصية العمومية فيها. من هنا فإن من الضروري أن نكون حذرين، ولا نرفض منذ البداية أن تكون هناك علاقة من نوع ما بين بنية الشكل المجازي والأثر الجمالي الناجم عنه. ومن ثم فهم لا يكتفون بالقول بأن الشكل الفارغ «Opaque» هو هيكل الخطاب البلاغي، فكل نوع من الأشكال يختلف عن نظيره في الممارسة والتلقي وعوامل التوظيف. وهذه المخالفات التي يمكن وصفها وتنظيمها في مجموعات ثنائية تؤدي إلى عدد من النتائج الهامة في مجال الأثر الجمالي. مما يترتب عليه أن تكون الأشكال متباينة في مدى قوتها وإمكاناتها الجمالية المحددة، مثلما هي متباينة في مدى انتشارها وكثرتها في النصوص طبقا للأجناس الأدبية والمذاهب الفنية والمراحل التاريخية؛ مما لم تكشف عنه البحوث التطبيقية حتى الآن. وقد رصد هؤلاء البلاغيون بعض العوامل المؤثرة جماليا على النحو التالي:

١ ـ المسافة : فيبدو أن قوة الشكل البلاغي قد تأتي من درجة شذوذه. فاتساع مجال الانحراف الذي يعتمد عليه الشكل يختلف بطريقة واضحة من نمط إلى آخر، ويتوقف على مدى تثبيت العناصر التي ينطلق منها. ولنأخذ مفهوم المسافة كما يرد في نظرية الاتصال الحديثة؛ إذ يشير إلى عدد الوحدات الدلالية التي تتضمنها رسالة سيئة التشفير؛ بالقياس إلى نفس الرسالة عندما تكون جيدة التشفير. ونلجأ إلى تجربة القارىء ـ دون الدخول في تفاصيل كثيرة ـ لكي نتبين أنه يدرك ـ ولو بطريقة مبهمة ـ أن التغيير اللفظي يمثل عموما اعتداء على الشفرة بشكل أوضح وأبرز مما يمثله التغيير الدلالي. (٤٩ ـ ٢٣٧).

ويرى «جان كوهين» أن فكرة درجة الانحراف ـ التي شرحناها من قبل ـ تعد مقياسا ناجعا في تحديد مدى قوة الشكل البلاغي، إذا نظرنا من خلالها إلى نوع خاص من المسافة هي التي يطلق عليها «المسافة المنطقية». فمجموع الأشكال الدلالية للبلاغة يمثل جملة مناظرة من الانحرافات للمبدأ الأساسي. لا تختلف فيما بينها إلا في تنوع صيغها النحوية ومحتواها. وعن طريق ذلك تختلف في درجة قوة انحرافها أو ضعفه. هذا التنوع في المستوى والدرجة يمكن أن ندخله في اعتبارنا عبر التحليل الدقيق لفكرة التناقض. وهي ثمرة للعبة التقابلات الملائمة في حالات الحياد والتعدد والإثبات والتضمن الكيفي والتضمن الكمي وغيرها من أشكال العلاقات. وهنا يدخل الباحث فكرة جديدة هي «درجة المنطقية» لتحل محل البديل المبسط المتمثل في وجود كل شيء أو انعدام أي أثر له لتضع مكانته سلما من مستويات الانحراف بالنسبة لمبدأ عدم التناقض. وهذه الفكرة المعادلة لمبدأ «درجة النحوية» التي اقترحها «تشومسكي .Chomski, N» في علم اللغة تتيح لنا فرصة تمييز الأشكال البلاغية طبقا لمدى خروجها عن المنطق، وتقسيمها هكذا على مستوى متجانس.

وعلى هذا فسوف نجد في أقصى طرف هذا السلم تلك الأشكال التي اعترفت لها البلاغة الكلاسيكية باللامنطقية الواضحة، وعلى الطرف الآخر نجد تلك الأشكال التي تتميز بضعف درجة «عدم منطقيتها»، أي بوضوح منطقها مما يكاد يخفي

طابعها الشاذ. وطبقا لهذا فإن باحثا آخر هو «تودوروف» قد قسم الأشكال البلاغية إلى نوعين:

- أشكال تتضمن شذوذا لغويا مثل الاستعارة والكناية والمجاز المرسل.

- أشكال لا تتضمن أي شذوذ، مثل التشبيه والجناس والطباق. (٤٤ _ ١٤).

كما يرى نفس الباحث أنه إلى جانب النظرية الكلاسيكية التي ترى أن الاستعارة إنما هي استثناء من القاعدة أو انحراف عنها، والنظرية الرومانتيكية التي تعتبر الاستعارة في الأدب هي القاعدة. هناك نظرية ثالثة يطلق عليها «النظرية الشكلية» وهي تحاول توصيف الظاهرة اللغوية في ذاتها داخل حدود القطاع الثابت الذي تحدث فيه. وقد كان «ريتشاردز» - كما شرحنا - أول من أشار إلى أن الأمر في الاستعارة لا يتعلق بعملية إحلال بقدر ما يتصل بعملية تفاعل. فالمعنى الأساسي لا يختفي، وإلا لم تكن هناك استعارة، ولكنه يتراجع إلى مستوى ثان خلف المعنى الاستعاري. وبين المعنيين تقوم علاقة يبدو أنها تأكيد للتماهي والتعادل. وهي علاقة ليست بسيطة. ومن هنا فإن دراسة الاستعارة تصبح جزءا من دراسة التفاعل بين المعاني بما فيها غير الاستعارية. وجاءت بعد ذلك بحوث «امبسون .Empson,W» عن «بنية الكلمات المركبة» لتضع أسس نظرية المعاني المتعددة، التي اعتمدها علم الدلالة الجديد لتحديد أشكال الوجوه البلاغية المرتبطة بوظائفها. (٦٩ _ ٥٠).

وطبقا لمقياس المسافة فإن كل صورة بلاغية تقتضي عملية من فك التشفير عند التلقي في خطوتين: الأولى تتمثل في استقبال الشذوذ والثانية في تصويبه، عن طريق اكتشاف المجال الاستبدالي الذي يحفل بعلاقات التشابه والجوار وغيرها. وبفضل هذه العلاقات نصل إلى استكناه دلالة جديدة تعطي للقول تفسيرا مقبولا. فإذا لم يكن هذا التفسير ممكنا فإن الخطاب يصبح عبثيا، مثلما يحدث في تلك الأمثلة اللامعقولة التي يوردها المناطقة عادة. ومجمل القول في هذا الصدد أن البلاغيين الجدد يرون أن الأشكال البلاغية إنما هي مجموعة من الانحرافات المتعددة المستويات والقابلة للتصويب الذاتي. أي أنها تعدل من المستوى العادي بكسر بعض القواعد

ووضع بعضها الآخر. وهذا الانحراف الذي يتجلى في النص يدركه المتلقي بفضل العلامة المحيطة به والسياق القائم فيه، ويقوم على التوّ بحصره اعتمادا على حضور عامل ثابت يقاس عليه هذا التغيير ومداه. ومجموع تلك العمليات التي تتم للمنتج والمستهلك معا تحدث أثرا جماليا محددا هو وظيفة الشكل البلاغي وهدف التواصل الفني. ومن هنا فإن الوصف الدقيق لأي شكل بلاغي ينبغي أن يشمل بالضرورة وصف انحرافه؛ أو العمليات التي أدت إلى انحرافه، ووصف علامته، وتحديد مسافة هذا الانحراف، ثم وصف مستواه الثابت الذي تقاس عليه تلك المسافة، ويتبع ذلك وصف وظيفته في نهاية الأمر. (٤٩ ـ ٩١).

٢ ـ إمكانات جمالية محددة: من المعروف أن «جاكوبسون» يجعل من الكناية «Métonymie» وبعض أنماط المجاز المرسل الأشكال المفضلة في الآداب ذات الطابع الواقعي. بينما يلاحظ أن الإجراءات الاستعارية أشد التصاقا بجماليات الرومانتيكية والرمزية. (٥ ـ ٣٣٩). ويرى البلاغيون الجدد أن بعض الأشكال تبدو أكثر توافقا من بعضها اللآخر مع أنواع المواقف العقلية الكبرى. فالبتروالاختزال وجميع أنواع المجاز بالحذف يمكن أن تكشف عن تلاؤمها مع حالات فقدان الصبر، وإن لم يكن ذلك حتميا. والمجاز المرسل في حركته المنتقلة من الخاص إلى العام يبدو أنه يعزز الاتجاه إلى التجريد، بينما يعزز عكسه ـ المتجه من العام إلى الخاص ـ لونا من النزوع إلى الانحصار والتجسيد. وقد أثبتت بعض الدراسات التطبيقية ـ وهي المعيار المعول عليه تجريبيا في هذه البحوث ـ أن الفنون الكلاسيكية تفضل مبالغات التصغير. بينما تفضل جماليات «الباروك Baroqué» المبالغة بالتكبير. وإن كان من الواضح أن بوسعنا أن نعثر على مئات الأمثال للمبالغة بالتكبيرفي الأدب الكلاسيكي، وعلى مثلها من عصر «الباروك» تتضمن نماذج لمبالغات التصغير. وأن نعثر على أقلام واقعية تستخدم الاستعارة والرمز ولوحات رومانتيكية تستخدم الكناية والمجاز المرسل. لكن تظل السمة الغالبة فيما يبدو هي التي تحدد الاتجاه العام، وهي السمة التي يتعين على الدراسات الإحصائية التحليلية أن تتلمسها بكثير من الحذق والدقة والمهارة.

وعلى المستوى «النووي» الـذي يبحث في العناصر الدلاليـة الأولى ومدى نسبتها إلى كل شكل يمكن أن نخلص إلى أن الآشكال البلاغية ليست لها وظائف قاطعة إلا بالقـوة. وهذه الوظائف ذات وجهـات عامة ومبهمـة إلى حد كبير، مما يجعلها قـابلة للتغير في السياق، وعنـدئذ تبرز أمامنـا فكرة ثالثـة تعد محورا هامـا لقياس الـوظيفة البلاغية وهي:

٣ ـ الأثـر المستقل: ويتمثل هذا الأثر في وظيفة الـوحدات النووية من نـاحية، والمواد المستخـدمة في الشكل البـلاغي من نـاحية أخـرى. ولنأخـذ لذلك مثـلا من استعـارتين تستخدم إحـداهما كلمات توظـف في لهجة الطبقـات المهنية الخاصـة في المجتمع المصري بطـريقـة معينـة، والاخـرى تـوظف لـدى الطبقـة البرجـوازيـة والتكنـوقراطيـة بشكل آخر، وسـوف نرى أن تأثيرهما سيكـون مختلفا إلى درجـة كبيرة بالرغم من التقارب الواضح بين مجالات الاستعارتين. فالعناصر اللغوية سواء كانت معجمية أو نحوية موسومة بـالفعل بمثيرات عامة، بغض النظر عن السياقات التي تتـدخل فيها، تسهـم في تحديد وظـائفهـا. فكلمة «أرنب» في لغـة الحرفيين في مصر الـدالـة على «مليون جنيـه» تختلف في درجـة الابتـذال والوظيفـة عن عبـارة «القطط السمان» عند الكتـاب والبرلمانيين الدالة على أثريـاء الانفتاح الاقتصادي، مع قـرابة فصائل القطط والأرانب في حد ذاتها، ممـا يحيل إلى الخواص الحافة بالعنصر الموسوم. وهكذا يمكن أن نستفيد من أسلـوبية «بالي Bally, Ch» التي تميـز بين مجموعـة من الأفعال مثل. مـات، توفى، نفق، صرع، قتل، انتقل إلى الـرفيق الأعلى، لبى نداء ربـه الخ، إذ تقوم حـول كل فكرة نـووية أسـاسية ــ وهي الموت هنا ــ مجموعـة من الاختيـارات التعبيرية التي تـدخل إجراء يصبغ الجملـة بقيمة خـاصة، تتضح عنـد مقـارنتهـا بشكل صريح أو ضمني بغيرهـا من بقيـة العنـاصر الاستبداليـة القـابلـة للاستدعاء معها. وقد يمتد مفهـوم «الترادف» عند بعض البـاحثين ليشمل بالإضافة إلى مجال المعجم نطاق النحو، عندما نرى تـراكيب مختلفة نحويا مثل الإثبات والنفي والاستثناء تـؤدي نفس الدلالـة المطلوبـة تقريبا. لكن أين تكمـن هذه المثيرات وفيم يمتد جذرهـا؟ من الواضح أن المادة اللغوية في ذاتها لا تتضمن بـالضرورة هذه القوة

المنبثقة. فطاقة الإيحاء في مستوى لغوي معين تمثل بالأحرى جملة التجارب اللغوية المتراكمة لدى المتلقى. فلو كانت عبارة «المحيا الشفيف» تثير لديه انطباعا من أسلوب شعري أو عبارة «الجيد الأتلع» تربطة بالمجال ذاته فذلك يعود إلى أنه لا يكاد يلتقي بهذه الكلمات في غير نطاق الشعر والأدب. ويصبح من مهام البحوث التي تعتمد على التوصيف الأسلوبي والبلاغي تحديد حركة الإيحاءات والتداعيات التي تقوم بها الوحدات الكلامية في وسط معين بالإشارة إلى وسطها الأصلي. فالتلوين المخصوص لقيمة العنصر الأسلوبي يأتي من العلاقة التي تنشأ بين الشكل ومجاله من ناحية، وبين المتكلم والوسائط التي يستخدمها وقوة اثارتها من ناحية أخرى.

ويرى البلاغيون الجدد أن هذه القيم التي تحدد الأثر البلاغي المستقل يمكن أن تعود إلى مجموعة كبيرة من العوامل، تنقسم إلى مجالين رئيسيين:

- مجال الانتماء المحدد. ويشمل الجنس الأدبي الذي تحيا فيه الوحدة عادة، سواء كانت فكاهية أو شعرية أو درامية أو غير ذلك. كما يشمل المرحلة التاريخية والوسط الجغرافي والبيئة الثقافية ومجالات المهن والأنشطة الإنسانية المتصلة بها. بالإضافة إلى العلاقات الطبيعية بين أشخاص ينتمون لنفس الجنس والعمر والوسط.

- أما العامل الثاني الذي يحدد قيمة العناصر الأسلوبية ذات الأثر البلاغي المستقل فهو يعود إلى ما يطلق عليه مصطلح «محصلة الوحدة» ويتضمن:

- معدلات تكرار لغوية عالية أو متوسطة أو منخفضة. وهذا واقع يختبر تجريبيا.

- قابلية متفاوتة للاشتقاق والتركيب وغير ذلك من عوامل الصياغة

- أشكال في طريقها للتثبيت والتقادم، أو تعد بقايا أنماط قديمة مثل التشبيهات التقليدية. وكلمات جديدة وصلت لأقصى مداها الأسلوبي. وعبارات يستشهد بها. وكلمات أجنبية تدخل في مجال الاستعمال، وغير ذلك مما يرتبط بعناصر التقادم والتجدد في توظيف الأشكال.

ومن البين أن هذه العوامل تتضمن عناصر لغوية وأخرى خارجة عن النطاق اللغوي الصرف. لأن التأثير المستقل لكل شكل بلاغي لا يتوقف فحسب على الأليات البنيوية للتركيب اللغوي للخطاب فحسب، بل يشمل أيضا البيانات النفسية والثقافية والاجتماعية. (٤٩ ـ ٢٣٨).

وكما نرى فإن الاستعارة تظفر عند هؤلاء البلاغيين الجدد بعناية فائقة، مما يجعلهم يفردون لها بحوثا مستفيضة مثل «نحو الاستعارة» ومثل كتاب «ريكور» الشهير عن «الاستعارة الحية»، حيث يصل من اعتداده بأهميتها من المنظور الوظيفي الذي يشغلنا الآن إلى فكرة تبدو على جانب كبير من الخطورة يحسن أن نعرض لها بتركيز. فهو يرى أن الاستعارة تقوم بالنسبة للغة الشعر بنفس الدور الذي يقوم به النموذج أو «الموديل Modéle» بالنسبة للعلم، فيما يتصل بالعلاقة مع الواقع وطريقة معاينته وكشفه. ففي اللغة العلمية نجد أن النموذج يعد أساسا أداة شارحة تؤدي عن طريق الخيال إلى تنمية التأويلات غير الملائمة، وفتح الطريق للتأويل الجديد المناسب. بحيث يصبح النموذج أداة للوصف. وعلى هذا فإن النموذج لا ينتمي إلى منطق البرهان، وإنما إلى منطق الكشف، فهو لا يقدم الدليل بل الرؤية. على أن نفهم من منطق الكشف أنه لا ينحصر في سيكولوجية الإبداع التي لا تتضمن أهمية معرفية وإنما يحمل في طياته عملية معرفية. أي أنه منهج عقلي له مبادئه وقوانينه الخاصة.

فالبعد المعرفي للخيال العلمي لا يتجلى إلا إذا ميزنا بين النماذج طبقا لتكوينها وتوظيفها. وهناك ثلاث مراتب للنماذج، أدناها هو «النموذج النسبي» ـ مثل نموذج سفينة ما، أو تكبير شيء صغير كرجل حشرة مثلا، أو النموذج الذي يقدمه التصوير البطيء لمشهد في الملعب، أو النموذج الذي يحاكي العمليات الاجتماعية في أبسط أوضاعها. فهذه كلها نماذج لأشياء تحيل عليها وعلى علاقات متوازية معها. وتصلح للتدليل على أمور محددة مثل : كيف يرى هذا الشيء؟ وكيف يقوم بوظيفته؟ وأي قوانين تحكمه؟ ومن الممكن أن نقرأ في النموذج خواص الأصل. وفي هذه النماذج نجد أن بعض الملامح ملائمة وبعضها الآخر ليس كذلك، والنموذج لا يتوخى أن يكون أمينا سوى في تلك الملامح الملائمة على وجه الخصوص.

وفي المستوى الثاني نجد مجموعة «النماذج القياسية»، مثل نماذج السيولة في النظم الاقتصادية. أو استخدام الدوائر الكهربائية في الحاسبات الاليكترونية. حيث ينبغي الاعتداد بأمرين: تغير الوسائط وتمثيل البنية. أي نسيج العلاقات الخاصة بالأصل. وقواعد التأويل هنا هي التي تحدد ترجمة نظام من العلاقات إلى نظام آخر. والملامح الملائمة المتصلة بهذه الترجمة تمثل ما يطلق عليه في الرياضيات بالتشاكل. فالنموذج والأصل يتشابهان هنا في البنية وليس في المظهر.

أما المستوى الثالث فيقدمه «النموذج النظري» ويلتقي مع النماذج السابقة في أن بنيتها واحدة. لكنها أشياء لا يمكن عرضها ولا صناعتها، فهي ليست أشياء في الحقيقة، بل تأتي في الواقع بلغة جديدة، كأنها لهجة ما خاصة. وذلك مثل نموذج التمثيل الذي يقدمه بعض العلماء للمجال الكهربائي لتوضيح خواص التيار المتخيل كي يفهم. فالوسيط الخيالي ليس سوى سابقة لفهم العلاقات الرياضية. وليس من الضروري أن يرى الإنسان الشيء بذهنه. بل أن يعمل طبقا لشيء معروف ومألوف له، ومثمر في افتراضه.

لكن أية فائدة يجنيها بحث الاستعارة من نظرية النماذج؟ يرى «ريكور» أن هذا لا يقتصر على تأكيد الملامح الأولية لنظرية التفاعل بين المسند الثانوي والفاعل الأصلي كما أشرنا إليه من قبل. وإنما يتجاوز ذلك إلى إثبات القيمة المعرفية للخطاب الاستعاري. وإنتاج معلومات جديدة. وتأكيد عدم قابلية الاستعارة للترجمة، أو استنفاذها في الشرح بعبارات أخرى. بل إن قصر النموذج على أنه مجرد حالة نفسه يعد موازيا لقصر الاستعارة على مجرد كونها إجراء زخرفيا في نفسه. إن صدمة التقابل الذي يجريه الباحث بين نظرية النموذج العلمي والاستعارة تكشف عن خواص جديدة لم تحلل من قبل. فالمقابل الدقيق للنموذج من الجانب الشعري ليس بالضبط ما نطلق عليه القول الاستعاري أي هذا الخطاب القصير الذي ينحصر غالبا في جملة واحدة. بل إن النموذج يتمثل بالأحرى في شبكة كاملة من الأقوال. فيصبح مقابله حينئذ هو «الاستعارة المستمرة» وهي الخرافة والأمثولة، أو ما يطلق عليه «الانطلاق المنظم»؛ أي أنه يعادل شبكة استعارية، وليس مجرد استعارة معزولة.

ويترتب على ذلك أن يصبح من الضروري تعليق الأشكال البلاغية المعزولة بهياكل تحكم عالمها. مثل تلك الهياكل التي تحكم عالم الأصوات المنقول في جملته إلى المستوى البصري عند تكوين الصورة. مما يجعل الوظيفة الإشارية للاستعارة محكومة بهذه الشبكة. أما الجدوى التالية لهذا التمثيل بالنموذج العلمى فهي إبراز الترابط بين الوظيفية الشارحة والواصفة، أي بين التأويل والتحليل. (٦٤ ـ ٣٥٧).

ويقول البلاغيون الجدد إن من المهم توضيح مظهر جوهري في عملية فك شفرة «Décodage» الشكل البلاغي عموما، وهو ما أشار إليه «ريكور» من أننا نضع درجة الصفر ـــ التي نقيس عليها انحراف هذا الشكل ـ في منطقة خارج اللغة وهذا يعني أن القراء أو المتلقين يتخذون موقفا شعوريا وغير شعوري في الآن ذاته. فالخاصية «المدمرة» للأقوال المتشكلة تدميرا ذاتيا قد تحول دون التحليل اللغوي البحت لعملية فك شفرتها. بينما نجد أن مجرد إدراك عدم تناسبها يستدعي على الفور موقفا نفسيا مختلفا، وهو الموقف الذي تشغل فيه اللغة بالحديث عن نفسها، أي موقف «الميتالغة Metalanguge» ولعل من أهم الآثار الناجمة عن الشكل البلاغي هو جذبنا بعيدا عن الشفرة العادية. بحيث نوضع في مكان نستطيع منه تأمل القواعد النحوية والمنطقية. وبطبيعة الحال فإن من يقرأ قصيدة، أو من ينظر إلى إعلان، أو من يستمع إلى شعار دعائي ليس عالما باللغة. لكن لديه على الأقل معرفة لغوية تسمح له بأن يقوم بتكييف دلالي، وإن كان ذلك يتم بشكل حدسي مبهم. وما يطلق عليه البلاغيون الجدد «التوتر الديناميكي» لدى متلقى الشكل البلاغي ليس في الواقع سوى الإحساس الذي يفجر هذا الموقف التأملي في اللغة. وفي نهاية هذا الإجراء فإن الشكل البلاغي يبدو كما لو كان قد تم «تحليله»في اللغة، كما لو كان كتلة ضالة ينبغي كسرها لإعادة وضعها داخل النظام. لكن النتيجة الجوهرية لذلك هي أن هذا النظام اللغوي يتعدل بهذا الكسر. وهكذا نصل إلى ما يسميه «تودوروف» بطريقة استعارية صائبة بالطابع المجوف للشكل البلاغي. (٤٩ ـ ٣٣). ونتيجة للطابع البنيوي المتمسك للنصوص فإن وظيفة الأشكال البلاغية تتسم بخاصية محورية لابد من تأكيدها، وهي الخاصية السياقية المتراكبة. وقد

تكفلت بعض البحوث الإسلوبية بإبرازها حديثا. فإذا كان الأسلوب يعد شيئا أكثر من مجرد مجموعة العناصر التي يتألف منها، فإن هذه الزيارة في القيمة تأتي بالضرورة من العلاقة المتراتبة لآلياته. ويتفق الباحثون عموما مع «جيراو .Guiraud.P» في أن كل عمل «إنما هو عالم لغوي مستقل». وفي هذا الصدد فإن عمليات التأليف ذات أهمية تعادل عمليات الاختيار التي ركزت عليها بعض التيارات الأسلوبية. أما المستوى الثالث فهو على وجه التحديد ما يتمثل في العمل ذاته؛ إذ يصب فيه كل من الاختيار والتأليف معا. وكل ظاهرة أسلوبية تشغل حيزا في بنية النص. بما يتضمنه من معالم مجازية لها تأثيراتها الخاصة. ونظرا للعبة التأثيرات المتبادلة وتفاعلاتها يتم تشغيل آليات اختيار التأثير الكامن بالقوة، حيث يمر حينئذ إلى حيز الفعل والتنفيذ.

فعلاقات الملامح اللغوية التي يتضمنها نص أدبي متشابكة فيما بينها، وذات درجة عالية من التراتب والتعالق. وهي علاقات ذات طابع إيقاعي وصوتي، تؤسس لأعراف النظم والإيقاع من جانب، وذات طابع مرتبط بالأبنية الدلالية والمجازية ذات سمات انحرافية أو تكرارية من جانب آخر. وهي تمارس وظائفها بشكل مرهف دقيق، مما يجعل من الضروري أن نبحث عن واقع تأثير العمل الأدبي في درجة الضباب وتكامل جميع عناصره. مع كل ما يقوم بينها من توتر وتجاذب معا. مما لم يكن واردا في نطاق البلاغة القديمة على الإطلاق.

وقد قام بعض علماء الأسلوب باستكشاف هذه الوظيفة السياقية، ومن أبرزهم «ريفاتير .Riffaterre, M» الذي استعان ببعض مفاهيم علوم الاتصال في تكوين نظرية متماسكة عن السياق اللغوي، انتهت إلى تأسيس تصور متبلور عن السياقات الصغرى والكبرى ذي فاعلية واضحة في البحث الأسلوبي مما يقتضي استحضاره واستثماره عند تحليل الأشكال البلاغية في إطار النصوص الكاملة. (٤٩ - ٢٤٢).

وإذا كنا بصدد تحرير بعض الوظائف الجمالية للأشكال البلاغية وبحث مستوياتها وخواصها، فإن هناك وظيفة يبدو أن الشعرية الحديثة تجعلها مناط التعبير الأدبي في جملته، وهي تجمع الخيوط المتناثرة في كثير من الأفكار السابقة، ويطلق

عليها وظيفة «التحرير من الآلية Désautomation» وقد ألمحت إليها بعض اللفتات الرومانتيكية الذكية، وشرحت بها ما أسمته «الطابع العضوي للعمل الفني». وهناك مشهد هام من أبرز ما كتبه «شيليجيل Schlegel» يقيم فيه تقابلا واضحا بين الشكل الآلي والعضوي. دون أن يقصد من ذلك الشكل البلاغي في حد ذاته، وإنما الشكل الفني بأكمله. وذلك في حديثه عن الدراما؛ إذ يرى أن الشكل يصبح آليا عندما يُعطى لمادة ما بفعل خارجي؛ أي بتدخل عرضي تماما لا علاقة له بتكوين هذه المادة. ومثال ذلك الهيأة التي نعطيها لأية عجينة طرية كي تظل هكذا عندما تجف. . أما الشكل العضوي فهو على العكس من ذلك ينبثق من المادة ذاتها، يتشكل من داخلها ويمضي نحو الخارج فيدرك غايته في نفس الوقت الذي يتم فيه نمو بذرته. ونحن نكتشف أشكالا مثل هذه في الطبيعة في كل المجالات التي تشعر فيها بالقوى الحية. ابتداء من تبلور الأملاح والمعادن إلى الزرع والزهور، ومن تلك إلى تكوين الجسد الانساني ذاته وكذلك الأمر عنده في الفنون الجميلة؛ إنها مثل الطبيعة؛ هذا الفنان الأسمى، فإننا نجد الأشكال الأصلية هي العضوية، أي تلك التي تحدد بالمضمون الداخلي للعمل الفني، وبكلمة واحدة فإن الشكل ليس سوى المظهر الخارجي الدال، الملامح الناطقة لأي شيء، دون أن يعتريها تحول ظاهر طارىء، فتظل شاهدة صادقة على جوهر هذا الشيء الخفي. (٦٩ ـ ٢٥٤).

وإذا كان هذا الأفق الكوني الذي يربط ظواهر الفن بالطبيعة ويعكس تجلياتها هو السمة الرومانتيكية الغالبة في تحديد مفاهيم الآلية والتحرير، فإن الخطوة التالية قد جاءت على وجه التحديد من قبل المدرسة الشكلية الروسية في تركيزها على خصوصية الأدب من الوجهة الجمالية. ابتداء من فكرة الإيقاع الشعرى، وتحليل أشكال النظم. إلى بحوثهم حول مفاهيم النسق والحدث والفاعل والوظيفة في السرديات النثرية. مما يمثل منطلقا لاشك فيه للتجديد المنهجي في سبيل الشعرية الحديثة. كما نجد عند هؤلاء الشكليين فوق ذلك عرضا كليا لمفهوم الأدبية أو الشعرية التي تبناه «جاكوبسون» ونماه على ما شرحنا في غير هذا الموضع.

ويحتل مكانا بارزا في هذا السياق إعادة تحديدهم للأساس البلاغي للشعرية

الشاملة. وهو تحرير الآلية كـوسيلة ضرورة لشرح وظيفة الأدب. وبالفعل فإن عددا كبيرا من بحوث الشكليين النظـرية تـركزت على معالجة ظـواهر الشعريـة باعتبـارها مجموعة من الإجراءات والسبل الفنية الرامية إلى تحرير التلقي. وقد استطاع الشكليون في هذا الإطـار تحديدا لعـلاقة التقابليـة بين اللغة الأدبيـة وغير الأدبية، للبحث عن مستـويات التوافق والتخالف بينهما. فيرى «شلوفسكي Sklovski.v» أن التقابل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية يصبح معادلا للتلقي المحرر من الآلية إزاء التلقي الآلي.

ومن هنا يتساءل: ماهي الخاصية اللازمة للغة التي نطلق عليها يومية؟ إنها على وجه الدقـة التعود على المعلومـات، مما يخفض من درجة إفـادتها. فكلما كانت احتمالاتها عاليـة بفضل العرف والتقليد انتقصت من بـروز الخطاب الذي يمكن التعـرف عليه وانتظاره. وبهذا ترتبط الإشارة بشكل روتيني مألوف بالواقع الذي تمثله أو تشير إليه.

يقول «شلـوفسكي»: عندما نختبر القوانين العـامة للتلقي نجد أنه في الـوقت الذي تصل فيه الأفعال إلى أن تصير عادة تتحول إلى الآلية. هـذه الآلية المتولدة عن التعود هي التي تحكم قوانين خطـابنا النثري بما فيه من جمل نـاقصة وكلما لا تنطق أولا تبين إلا بنصفها فحسب مما يشرح عملية الآلية هذه.. وهذا إجراء يجد التعبير الأمثل عنه في الـرموز الجبريـة، عنـدما تحل تلك الـرمـوز محل الأشيـاء. وكما أن الناس الـذين يعيشون على شواطىء البحار يتعودون دائما على هـدير الأمواج فلا يكادون يسمعونها فإننا لنفـس الأسباب لا نكاد نسمع الكلمات التـي ننطق بها أو التي تعودنـا أن تقال لنـا. فتلقينا للعـالم بفعل العـادة يخبـو ويتضـاءل حتى لا يبقى منه سـوى مـايكفي للتعرف البسيط. إن هذه الخاصية الآلية للغة اليومية هي التي يحاول الفنان مقاومتها والتصـدي لها بأداة محددة هي اللغة الشعـرية بكل مـا تتضمنه من أشكـال. لكن: كيف؟ إن ذلك يتم بـزيـادة فترة استمـرار التلقى عن طـريق الإبهام في الشكل؛ ممـا يؤدي إلى إضفاء خصوصية على الأشياء. فزيادة صعوبة الأشكال هي الوسيلة الفنية للرسـالة اللغويـة لشحذ الانتباه. ومن ثم فإن اللغـة الشعرية هي أداة التحـرير من الآليـة التي يتم بها تثبيت عملية التلقي لا على الأشيـاء، وإنما على الـرسالـة الناقلـة ذاتها. فغاية الفن ـ كما يقولون ـ هي إعطاء انطباع عن الشيء يمكن وصفه بأنه رؤية له، لا مجرد تعـرف عليه. وإجراءات الفن لبلـوغ هذا الهدف هي الوصـول إلى فرادة

الأشياء عن طريق تظليل الشكل وتعتيمه وزيادة الصعوبة في تلقيه واستمرار فترة هذا التلقي. . وإذا اختبرنا اللغة الشعرية ـ سواء كان ذلك في مكوناتها الإيقاعية أم الدلالية والرمزية ــ ندرك أن الخاصية الجمالية تتجلى دائما بنفس الطريقة، إنها تتخلق بوعي كي تحرر التلقي من الآلية المكرورة، مما يسمح باستكشاف رؤية المبدع.

هذا المبدأ الأساس في تحرير الآلية يقوم بدور هام في تكوين ما يطلق عليه «البلاغة المفتوحة»؛ أي تلك التي لا تقتصر على الأنماط المتداولة المصنفة في الأشكال البلاغية، وإنما تتجاوز ذلك إلى الاعتداد بكل ما يتمثل في النص باعتباره شكلا. ولا ننسى أن الشكليين الروس أنفسهم كانوا أول من حاول التحليل المنظم لتضاؤل فاعلية الأشكال البلاغية وتآكلها بالاستعمال، والتقليل من أهميتها المطلقة لنظرا لتثلم حدتها وانكماش دورها في تحرير اللغة الشعرية من الآلية. حتى جاء «جاكوبسون» فرد اعتبار الاستعارة والكناية والمجاز المرسل. ولكنه رصد إلى جانبها ما أطلق عليه صور التراكيب النحوية التي تعتمد على التوازيات اللغوية. وعلى هذا فإن مبدأ تحرير الآلية يتجلى كعامل منتظم في مختلف الإنجازات النظرية في الشعرية الألسنية والنقد الحديث. وهو بالإضافة إلى ذلك يمثل أساسا يتمتع بطابع عملي مرن لبحث اللغة الشعرية. ولعل هذا هو سر نجاحه في النظرية النقدية اللغوية. لطابعه الديناميكي الفعال في اختبار مدى قوة الأشكال البلاغية وتقادمها؛ إذ أنه يفترض تحديد الأدبية على ثلاثة محاور مختلفة لا مناص من أخذها في الاعتبار:

أ ـ يعتبر تحقيق الشعرية وكفاءة الشكل واقعة متزامنة تتدخل فيها أنشطة الإدراك والتلقي؛ ففي مقابل هؤلاء الذين عرفوا الأدبية بطريقة عامة مجردة ترتبط بقاعدة مشتركة ثابتة فإن فكرة تحرير الآلية تتميز بأنها تتطلب عملية «تعصير» دائم لهذه الشعرية من خلال ربطها بعلاقات المرسل والمتلقي والرسالة.

ب ــ ولهذا السبب ذاته فإن هذه الفكرة تثرى بمنظور نسبية القاعدة؛ هذه النسبية التي لا تتعلق فحسب بنشاط التلقي، بل بإمكاناتها الذاتية. أي أن علينا أن نفهم تحرير الآلية باعتباره إحالة إلى مجموعة من القواعد السياقية التي تتدخل فيها بطريقة واضحة التقاليد والأعراف الجمالية. . فأي عمل أدبي في جملته، وأي نسق من

الأشكـال البلاغيـة ينبغي تأملـه بـالنظر إلى اللغـة والثقـافـة الأدبية التي ينـدرج في سيـاقها. واللغـة الأدبيـة تحرير من الآليـة لأنها تـركـز على مجموعـة من الاحتمالات السياقية المنتظـرة ومدى وقوع مايتـوقعه المتلقى. مما يؤدي إلى أن يصبـح تحرير الآلية عمليـة شارحـة لوظيفـة الرسـالـة الأدبية في مقـابل مجموعـة احتمالات الجنس الأدبي والعصر والتقـاليـد التي تعمل كقـاعدة وفي مقـابل مـا تـؤسسـه الرسـالـة ذاتها من احتمالات أيضا.

حـ ـ أخيرا فإن نسبيـة القاعدة التي تحددها فكرة تحرير الآليـة في شرح الوظائف الأدبية، بـالإضافـة إلى ارتباطهـا بعوامل التلقي كما قلنـا، ومن ثم احتضانها بـالتالي للجوانب السياقية فإنها تؤدي إلى حل مشكلة قـديمة هي تعارض المحورين التزامني والتطـوري و إدراجهما في حركـة منتظمة بفـاعلية كبيرة. فـالأخذ بها ينتهي إلى تأكيـد الاعتبـارات التزامنيـة الملائمة لطبيعـة النظم الأدبية من جـانب، كما يقتضي مراعـاة عمليات التطور والحراك الجمالي في الآن ذاته من جانب آخر. (٦٢ ـ ٦٦).

على أن هـذا المبـدأ الجمالي العام لا يعـد بـديـلا عن البحوث التجـريبيـة لأنماط الأشكال البلاغيـة والوظائف التي تتلون بها في السياقات المختلفـة. فهو ليس فرضاً تتم به مصادرة اكتشـاف التنويعات الفعلية، بقدر ماهـو أساس لشرح الخيط الذي يشـدهـا ويفسر حركتهـا. إذ لم يعـد بـوسع البـلاغة الجديـدة ذات الطـابع العلمي الإمبيريقي أن تطمئن إلى وضع وظيفة جـامعة ـ مهما كانت مـرنة وديناميكية مفتـوحة ـ تقسر عليهـا بقية الاحتمالات. كما كانت البلاغـة القديمة تفعل مثلا عنـدما تجعل «التباين في وضوح الدلالة على المعنى المراد» هو الـوظيفة الأم للأشكال البلاغية، مع أنها تـرى مدى فـاعلية الإبهام وكفـاءة الغموض في حـالات كثيرة من الشعر، وتـرى كيف يصبح غـامض اليـوم واضحـا غـدا بعـد قليل من الاستعمال، وواضح اليـوم غامضا غدا بعد اندثار الإشارات الحافة به، ممـا يفقد هذه الوظيفية التجريدية الثابتة مصداقيتها تماما.

إعادة رسم الخرائط

نعني بالخرائط منظومة الأبنية البلاغية الصالحة لتغطية الأبنية النصية، ورصد أشكالها بما يشمل فضاءها الإبداعي من جانب، ويكشف عن مستويات تراتبها ووظائفها من جانب آخر. فبلاغة الخطاب التي تنحو إلى تكوين علم النص لا تستطيع الاعتماد على الخرائط القديمة، لأنها كانت ترسم كشوف عصورها وتحتكم بطبيعة الحال لمعارفها و إمكاناتها العملية والتقنية في التحديد والتمثيل. كما لا يسعها أيضا أن تسقطها من حسابها تماما وهي تقوم بتعديلها لأن البعد التاريخي في إدراك الظواهر أقدر على كشف حركتها ومسارها. من هنا فإن الإيقاع المضبوط في تقديرنا يعتمد في معالجة هذه القضية على محورين:

أولا: رصد عمليات التداخل والتمايز بين المجالات المعرفية المتصلة بالمادة المدروسة. وتبرز في هذا الإطار علاقة البلاغة الجديدة بالأسلوبية وعلم النص على وجه التحديد.

ثانيا: اصطفاء بعض النماذج البحثية التي قامت بإعادة رسم هذه الخرائط في ضوء الإنجازات المنهجية للبلاغة الجديدة عالميا، بما يثري من تصوراتنا، ويخفف عنا عبء الارتباط النقدي بالتراث الذي قد يعوق حريتنا في الحركة. وقد يكون من الأوفق أن نجدل ضفيرة واحدة من هذين المحورين معا، ثم نعيد مقاربتهما في حركتين تتصل إحداهما بعلاقة البلاغة الجديدة مع علم الأسلوب من منظور عام، وتحاول الأخرى أن تشير إلى مستويات التصنيف والتوزيع المقترحة لمجالات البحث البلاغي والأسلوبي للنصوص وذلك قبل أن نفرد قسما خاصا لتتبع مجالات نمو علم النص المنبثق من بلاغة الخطاب، وأهم مقولاته و إجراءاته، وكيفية تغطيته للمساحة الإبداعية التي تظفر بعناية المعاصرين على وجه الخصوص وهي التي يطلق عليها أحيانا «السرديات» أو «علم السرد»

البلاغة الأسلوبية:

إذا تأملنا العلاقة بين علمي الأسلوب والبلاغة الجديدة وجدنا أنها تقوم على

أساس أن الأسلوب دراسة للإبداع الفردي وتصنيف للظواهر الناجمة عنه، وتتبع للملامح المنبثقة منه. حتى إذا بلغت عملية التصنيف درجة محددة من التجريد الذي يسمح برصد أشكال التعبير وقوانينه العامة المتستخلصة من البحوث التجريبية، والمتوافقة أو المتخالفة مع ما استقر في الوعي النقدي من معطيات؛ أمكن عندئذ الدخول في دائرة البلاغة العامة. إذ تستقطب بدورها خلاصة النتائج الأسلوبية وتتلمس أسس الاتساق والانتظام المعرفي والتقني فيها؛ إذ تبني نظرياتها ـ بالمفهوم العلمي لمصطلح النظرية ـ باحثة عن آليات تماسكها وطرق قيامها بوظائفها. كما تحل المشكلات الناجمة عن تماس بعض نتائجها أو تناقضها في الظاهر بحثا عن الأبنية العميقة التي تكمن تحتها. بما يسفر عن اكتشاف الفلسفة التي تحكم حركتها والإطار الشامل الذي تنتظم فيه الظواهر.

ومعنى هذا أن الطابع المميز للبلاغة ـ بالقياس إلى الأسلوبية ـ هو درجة التجريد والتنظيم التقني. لكنه تجريد ينبني على التجريب والخبرة بالوقائع. باعتباره نوعا جديدا من التعميم العلمي. يختلف في طبيعته عن التعميمات المنطقية القبلية والأحكام القيمية المسبقة. إنه التعميم النسبي الذي تخضع له جميع الظواهر الطبيعية والإنسانية عندما تنتظم في أنساق معرفية، طبقا لمنهج متطور وديناميكي. ثم تعود تلك البلاغة لتنتج فلسفتها الموازية والمتناغمة مع غيرها من فلسفات العلوم المجاورة لها. والمباينة بطبيعة الحال للفلسفة الميتافيزيقية القديمة في منطلقاتها وأهدافها معا. إن هذه الدورة الجديدة التي تأخذها البلاغة ليست مجرد تغيير في التقنيات للوصول إلى الأهداف ذاتها. وإنما هو تغيير في الأسس المعرفية ـ كما أسلفنا ـ وفي الاستراتيجيات العلمية وما تمليه من إجراءات تحليلية. بما يضمن لنا أن نقترب من مفهوم العلم بمعناه الحديث، وليس بالمعنى القديم.

وإذا كان تاريخ الأفكار ـ كما يلاحظ البلاغيون الجدد ـ مثل التاريخ السياسي، يتضمن لحظات الانكسار والانتصار، لحظات النسيان والبعث، فإنه منذ سنوات قليلة لم يكن أحد يتصور أن البلاغة ستعود لتحتل المقام الأول، أو لتأخذ مكانها مرة أخرى في الصف الأول من العلوم الإنسانية. ولم يكن الأمر ليتعدى الإشارة إلى

ملاحظة عابرة لناقد نفاذ مثل «فاليري .Valery, P» عن الدور الذي يقع من الأهمية في الدرجة القصوى، والذي تقوم به الظواهر البلاغية في الشعر. مع أن بعض ذوي البصيرة المرهفة كانوا يدركون مع «جيراو» بأنه من بين جميع العلوم القديمة، ربما كانت البلاغة هي التي تستحق أن تسترد وصف العلمية. إلا أنه لم يكن هناك أمل كبير في بعثها للحياة مرة أخرى. إذ أن البلاغة التأملية القديمة كانت على حد تعبيرهم أكثر من ميتة، ويشيرون في هذا الصدد إلى ما كان يتردد منذ القرن الماضي في الثقافة الغربية من أن حماية القوانين التعليمية لها هي التي عاقت دفنها نهائيا وإن لم تمنع تعفنها (٤٩ ـ ٣٩). ولم يكن الأمر يختلف كثيرا عن ذلك في الثقافة العربية الحديثة. فاحتضان المؤسسات التعليمية لكلمة البلاغة، خاصة تلك المؤسسات السلفية لم يكن يضمن لها أي وجود فعال في الحركة الأدبية والنقدية. بل كانت الإشارة إليها دليلا على القصور المنهجي والتخلف العلمي. لكن هذه البلاغة تبدو اليوم ــ لا كعلم مستقبلي فحسب، بل كآخر ثمرة من نتائج البنيوية والنقد السيميولوجي والنصي الجديد، بحيث أصبح عدد البحوث المخصصة لها يربو على المئات في مختلف اللغات الحية ومنها العربية بطبيعة الحال. ولعل من المفيد في هذا الصدد أن نركز الضوء بطريقة أوضح على أسباب موت البلاغة القديمة في الثقافة العالمية؛ بالإضافة لنظرية تحول الإطار المعرفي التي شرحناها من قبل، حتى نكون على بينة من العوامل المباشرة التي أدت إلى بعث البلاغة الجديدة وطبيعة علاقتها بالأسلوبية. خاصة وأن ذلك يرتبط بقضية الأشكال البلاغية وطرق تصنيفها.

فكثير من البلاغيين البنيويين يعزون السبب إلى الانحصار التدريجي للمجال البلاغي، فمنذ الإغريق أخذت البلاغة في الواقع تنحصر قليلا قليلا في مجال بعض الخواص اللغوية للنصوص. وذلك ببتر جناحيها الرئيسين ـ كما يقولون ــ وهما الاستدلال والترتيب. وفي نطاق هذه الخصائص اللغوية فإن الأمر ما لبث أن اقتصر في نهاية الأمر على مجرد تصنيف الأشكال البلاغية، وأخذت نفس هذه الأشكال تضيق حتى انحصرت في مرحلة تالية في الصيغ المجازية فحسب. ثم لم تلبث أن

ركزت على ثنائية الاستعارة والكناية قبل أن تضع الاستعارة وحدها في بؤرة الضوء المركزية.

و إذا كان بعض الأدباء ـ مثل «بروست» ـ يصرح بأن الاستعارة هي جماع الصورة لديه فإن معنى هذا أنه يطلق على جميع أشكال المجاز كلمة «استعارة». مع أن كثيرا منها يدخل في دوائر المجاز المرسل والكناية وغيرها. وربما كان هذا يعود إلى أن مصطلح الاستعارة هو الذي كان قد تبقى من مجموعة المصطلحات البلاغية الأخرى التي ابتلعها نهر الزمن حتى بداية القرن الحالي. وكان هذا الانحسار مؤذنا بانتهاء عصر البلاغة القديمة التي كرست الاستعارة كصورة مركزية للبلاغة بأكملها.

على أن هذه المركزية بدورها كانت ـ كما يلاحظ «باشلار» ـ انعكاسا لتصورات أشمل. حيث نرى «بوفون Buffon. G.» يسوق مراتب الكائنات قائلا: إن الأسد هو ملك الحيوانات. لأنه ينبغي لمن يعشق النظام أن يسمى ملكا لجميع الكائنات حتى الحيوانات منها. وبنفس الطريقة فإن الاستعارة هي الصورة المركزية لكل البلاغة. لأنه ينبغي للروح في ضعفها أن يكون لكل شيء يتصل بها ـــ طبقا لهذا التصور ـــ محورا مركزيا تعود إليه، لا يستثنى من ذلك حتى الأشكال المجازية. وهكذا فإن الاستعارة تبعا لهذا الاتجاه المركزي العالمي الذي كان سائدا حينئذ توضع في قلب البلاغة، أو فيما تبقى منها. ولا تصبح الثنائية التقليدية بين شكلي الاستعارة والكناية التي قد تسمح لبقية أفراد العائلة بحرية الحركة قابلة للتداول. ومن ثم يقول بعض النقاد «إذا كان الشعر هو الفضاء الذي ينفتح على اللغة، وبه تعود الكلمات للكلام، والمعاني لاكتساب دلالات جديدة. فذلك لأنه يقوم بين اللغة العادية والكلمة المكتسبة انتقال في المعنى، أي استعارة». وعلى هذا فإن الاستعارة من هذا المنظور ليست مجرد شكل من الأشكال البلاغية، بل تصبح هي الشكل البلاغي. وقد استمرت «السيريالية» في مبادئها النظرية على الأقل أمينة على روح القرن التاسع عشر أكثر مما يظن عادة، كما يدل على ذلك هذا التصريح الذي يورده البلاغيون الجدد لزعيمها «أندريه بريتون Breton, A.» حيث يقول:

«إلى جانب الاستعارة والتشبيه فإن الأشكال البلاغية الأخرى التي تصر البلاغة

على تعدادهـا وتصنيفها تفتقـر تماما إلى أي قـدر من الأهمية. فـآليات القيـاس هي وحدها التي تثيرنا. وعلى أساسها فقط نستطيع أن نمارس عملنا على محرك العالم».
فـالتفضيل هنا يعبر عنـه دون مداراة، كما هـو من حقه، وإن كـانت لذلك دلالتـه المختلفة. (٤٧ ـ ٥٦). هذا الشرح الذي يعد في الوقت ذاته نقدا، قد يتراوح صدقه على الحالات الثقافية الأخرى، لكنه يريد أن يفتح الطريق أمام مشروع جديد يعتمد على إعادة فتح الفضاء البلاغي الذي كـان قد أخذ في الانغلاق التدريجي والتكلس الواضح في جميع الثقافـات ومنها العربية طبعا، ومن هذه الـوجهة فإن المشروع ـ كما يقول منظروه ـ قد أخذ يناهض استبـداد الاستعارة. بحيث يصبح أكثر عناية بتعدد الأشكال البلاغية وحيـويتها. وبحيث يمكن لنا أن نعي ـ بطريقة جـديدة ـ كيفية قيـام هذه الأشكـال بوظـائفها ذاتها، وابتـداء من هـذا المنطلق يمكن إعادة عـرض مشكلة الأهداف البلاغية بمصطلحات علمية جديدة.

إن تدهـور البلاغـة في تقديـرهؤلاء البـاحثين قد نجم عن خطأ أسـاسي يتصل بنظرية الأشكـال ذاتها، بغض النظر عن المكانة التي تحتلها في إطـار المجال بأكمله واستئثارها بصلبه. هذا الخطأ المبدئي يتمثل فيما يطلق عليه «ديكتاتورية الكلمة» في نظريـة الدلالة. وترتيبـا على هذا الخطأ يصبح بوسعنا أن نستشعـر التأثيرات البعيدة الناجمة عنـه. ومن أهمها انحصـار وظيفة الاستعارة في الطـابع الزخـرفي، فضلا عن تهميش الأشكال الأخرى وربطها بالوظيفة ذاتها.

من هنا فإن المشروع البلاغي الجديد لن يقتصر على رصد جداول بنتائج البحوث الأسلوبيـة الجزئية. فليسـت هنـاك حاجـة لعلم آخر سـوى الأسلوبيـة للقيام بتلك المهمـة. وإنما يتعين عليـه أن يبحث في الأبنيـة التـي تنـدرج فيهـا هـذه الأشكـال المستخدمة. ويحلل بدقـة كيفية قيامها بوظائفها التوصيليـة وأثرها الجمالي. وتأسيسا على أن البلاغة تهتم بالشفرة العامة، لا بـالأساليب الفردية، فإن القوانين البلاغية ـ غير المعيـارية ـــ هي التي تتـولى إذن حصر الأشكال المحـددة، وربطها بـالمتغيرات الماثلة في الـواقع الإبداعي، وتوصيف القيمـة النسبية لكل منها. إذ بمجرد أن تـولد الكلمة حية في سياقها المتحـرك من رحم الإبداع الشخصي، ويتاح لها أن تدخل في

نطاق التقاليـد المستقرة، فإن وظيفة الشكل البلاغي حينئـذ تتمثل في إضفاء صبغة الشعرية على الخطاب الذي يحتويها.

فبلاغة الخطـاب تطمح إلى اقامة قوانين الدلالة الأدبيـة بكل ثرائها وإيحاءاتها. أو تهدف إلى احتواء ما أطلق عليه «بارت Barthes» علامات الأدب. وكلما حدث استعمال لأحـد الأشكال البـلاغيـة المعترف بها في نظمها فـإن الكاتب لا يسنـد إلى لغتـه حينئذ مهمـة «التعبير عن فكـرة»، وإنما يكل إليهـا أيضا مهمـة الكشف عن نوعيتها الملحميـة أو الغنائية أو الدراميـة أو الخطابية أو ما سـواها، لكي تشير هذه اللغة إلى ذاتها بـاعتبارهـا لغة أدبيـة وإلى نوع أدبيتهـا. فالبـلاغة بهذا المفهـوم تترك العنـايـة بـابتكـار الأشكال وجـدتها لعلم الأسـلـوب. بـاعتبـار هـذه المشكلـة من خصـائص التعبير الفردي الـذي لا تدخل في مجالها. وتعنى بتحليل مظـاهر القـوة والعالميـة في العلامـة الشعريـة بأنواعهـا المختلفة. وفي التحليل الأخير فإن الـوضع المثالي للبلاغة ــ طبقا لهذا المنظور ـ يصبح متجسدا في تنظيم اللغة الأدبيـة باعتبارها لغة ثانية داخل اللغة الأولى التي تسـمى طبيعية. (٤٧ ـ ٢٤٥).

على أن البلاغة الجديـدة ـ بتياراتها المختلفة ــ لا تود أن تختلط بفن الشعر. وإذا كـان عليها أن تعترف بنتـائجهـا الخاصة بـالخطـاب الأدبي فإنها لاتزال صـالحة لأن تشمل أنماطا أخرى من الخطاب. كما أن هدفها هـو إقامة بعض الأبنية المتوافقة مع بعض الاستعمالات اللغوية. وهي تنحو إلى تحليلهـا بطريقة «عبر تاريخية». دون أن تستبعـد التحليل الاجتماعي لها. ممـا يؤدي إلى ربط عنـاصرهـا التكوينيـة وتحولاتها بالمواقف التاريخية. لكن مهما كان الأمر يتعلق بهذا التحليل الاجتماعي التداولي، أو بنظرية الخطاب، فإنه لا يمكن فيما يبـدو تفادي استخدام المصطلحات الخاصة بها وإعادة تنظيمها، ووصف تركيبها اللغوي وأثرها الجمالي معا.

إن البـلاغــة الحديثة وهي تــدخل فيما يسمى الآن بحـركــة التحليل العلمي للخطاب يتعين عليهـا أن لا تختلط بالأسلوبيـة التي تستهدف التعرف على مـاهو خاص كما أسلفنا. وهذا الملمح وحـده يكفي للحيلولة دون أي تمازج بينهما. ولعل

الذين يخشـون هذا المزج أو يرون حتميتـه يتغافلون عـن أوضح ما يميز البـلاغة عن الأسلوبيـة وهو إنتاج النماذج التصنيفيـة الذي ولعت به البـلاغة. لكن لا يكفي أن نسخـر من عمليات التصنيف لكي نغطي على ضرورتها المنهجيـة. خاصـة عندمـا ننطلق من المبدأ الذي يـدعو إلى التمييز بين المكوّنات الأولى للظاهـرة، وإمكانيات تأليفها فيما بعد في أنساق. مع ملاحظة حقيقة ينبغي الاعتراف بها منعا لسوء التأويل وهـو أن استقلال المجـال البـلاغي إنما هو مجرد تنظيـم لمجالات العمل الفعلي، مما يجعله يبدو ظـاهريا أكثر منه حقيقيا. إذ أن التصنيفـات المقترحة لا تكاد تصل إلى أنظمة مغلقـة بقدر ما تحاول إبـراز إمكانيات التوليـد والتعميم انطلاقا من مجمـوعة العمليات الأسـاسية. وهكذا يصبح من الممكن تقـديم توصيف علمي دقيق لكل شكل بـلاغي، مع احتمال أن يتسم التحليل التطبيقي بقـدر من التناقض النـاجم عن اختلاف السياقات وتداخل المجالات وتباين قدرات المحللين.

ومعنى هـذا أن نظريـات البلاغـة الجديـدة لا تحصر السياق في مقـولة محايـدة بـريئة، بل على العكس مـن ذلك ترى أن عمليـة التشكيل تمتـد بجناحيهـا لتشمل القول أو النص بأكملـه. ولا بد أن يـراعي المحلل هذا الطـابع الكلي وإن اضطر في كثير من الأحيان إلى اجتـزاء الأمثلة. ولو كان الهدف لا يتمثل في تعـريف الأساليب بصفة عامة، وإنما في التعرف على أسلـوب عمل محدد، أو كاتب معين، أو مجموعة أدبية، فإن القواعـد المنبثقة من ذلك، بالمنطق الإحصائي، ستختلـف من حالة إلى أخرى. وإذا كان علماء الأسلوبيات قد توفـر لديهم بالتراكم عدد جيد من البحوث الخاصة مكنهم من صياغة بعض القواعـد المنهجية، والاتجاهات العامة، فإن هذا على وجـه التحـديد هـو مـا يـسمح لنـا بإعادة بنـاء الشفـرات البـلاغية المتـداخلـة والمتصاعدة من الخاص إلى العام. (٤٩ ـ ٣٧).

وهناك مصطلح هام آثـرته الشعرية الحديثة واتكأ عليه النقـد منذ فترة، ليختزل به كثيرا من الأنماط التشكيليـة البلاغية إثـر التقلص الذي اعترى البلاغـة كما أشرنا من قبل، على أساس الطـابع الاستعاري للغـة الشعرية. وهـو مصطلح «الصورة Image» ويـلاحظ أنه لا يكـاد يشير إلى الأشكال البـلاغيـة الناجمة عن عمليـات

التشابه والقيـاس، فحسب بل يمتد ليشمل جميع أنواع الأشكال والأوضـاع الدلالية غير العاديـة. مع أن الكلمة توحي في أصلها بـالأثر الناجم عن المحـاكاة في الأدب باعتباره خطابا يعكس «صورة» لشيء آخـر. ومن المعروف أن ذيوع هذا المصطلح قد بدأ منـذ السيريالية، حتى أصبح يدل عمـوما على مجمل الإجراءات الخاصة بكتـابة الشعر والأدب.

ويـلاحظ البـاحثـون أن عبـارات مثـل «أسمع حشـائش ضحكتك» أو «سفن عينيك» عنـد «إلـوارد Eluard. P»، أو عبارة «بـريتون» الشهيرة عـن «ندى رأس القطـة» لا يمكن أن تختزل بسهـولة إلى مجرد عمليـات استعـارية. لكنهم يـرون أن استخدام كلمـة «صورة» قد قام بـدور الشاشة العريضـة، المعوقة أحيانـا، في النقد الحديث، بدلا من التحليل المضبوط لآليات الـدلالة. مما يصب في مجرى الاقتصاد المحـدود على التأويل الاستعـاري فحسب. كما يلاحظـون أن مصطلحـا آخر شـاع بدوره منـذ قرن تقريبا أدى إلى نفس الانحصـار البلاغي في العمليات القيـاسية، وهـو مصطلح «الرمـز Symbole» قبل أن يتم إدراجه في المنظـومة السيميولـوجية الجديدة. وقد كان يدل في أصله على بعض علاقات المجاز المرسل المتصلة بالجزئية والكلية. ثم أصبح يدل على العـلاقة الإشارية السببية. سـواء كان هذا السبب من قبيل القياس أو غيره. مثل اتخاذ «الميـزان رمزا للعـدل» و«السنبلة رمـزا للحصاد». والأول استعاري والثاني من قبيل المجاز المرسل، لكن هذا التنوع في الاستعمال لم يقم حائلا دون أن يستقر في الوعي النقدي العام أن الـرمز إشارة قياسية، كما يشهد على ذلك فهم الـرمزيين لـه. حيث تعتمد جماليـاتهم ـ كما هـو معروف ـ على «القياس العالمي». بحيث نجد تعريف كلمة «رمز» في قاموس «لالاند Lalande» الفلسفي ينص على أن «الرمز هـو ما يمثل شيئا آخر بفضل توافقهما القيـاسي»، وهنا يلاحظ أيضا أن القياس كان ينحـو إلى التغطية على بقية أنواع العلاقات الـدلالية أو الحلول محلها. (٤٧ ـ ٥٦).

ومع أن هذه المصطلحـات ـ مثل الصورة والـرمز ـ لا ينبغي في تقديـر البلاغيين الجدد أن تحل محل التعبيرات التقنيـة التي تشير إلى العمليـات الدلاليـة المحـددة،

وهي المتمثلة في الأشكال البلاغية، إلا أن طـابعها المرن العام، ذو الصبغة الوظيفية في مجمل الأحيان، يجعلها قابلة لتجاوز المستويات اللغوية وإقامة لون من التواصل الـوظيفي بين الأشكال المختلفـة. بحيث يمكن أن تقـاس فاعليـة هذه الأشكـال بمدى ما تنتجـه من صور مثلا. خاصة إذا كـانت أدبيات المصطلح قد أسهمت في إثراء الوعي بـامتداداته فيها وراء اللغة. فكلمة صـورة تتعلق بالأدب مثلما ترتبط بعلم النفس والأنثروبـولوجيـا. فذكـرى الإدراك الحسي التي يستحضرها الإنسـان سواء كان بصريا أو سمعيـا أو ذوقيا أو شميا أو لمسيا ـ على تفاوت قـوتها وتداخلاتها فيها بينها ـ تقيم في وعيه صورة عن هذه المدركات، وعنـدما يعمد الشاعر إلى إثارة هذه الصور بالأخيلـة، وبحيل لغوية أخرى مثل تراسل الحواس وتجسيـد المجردات فإنه يستثمر هذا الوعي لهدف جمالي. كما أن هناك صورا نمطية كبرى في الذاكرة الجماعية للثقافة واللغـة كما وضح «يونج .Jung. C» وطبق نظريـاته «فراي .Frye, N» في الأنماط العليا التي تكون مجموعات رمزية كـبرى مثل صـور النهـار والليل والزمان والمكان والأرض والسماء وغيرهـا مما يكمن تحت مجموعـات الصور الشعـرية التي تتمتع بمعدلات ترجيع عالية في الأساليب الشعرية المختلفة.

فإذا كان علم الدلالـة مثلا يقف عند الجانب اللغوي للصورة، وتتبعـه البلاغة الألسنية فإن علم نفس اللغة يتطرق إلى ما يطلق عليه «باشلار» «ظاهراتية التخييل والتصويـر» فيغطي المناطق غير اللغويـة ويعطيها أولويـة على المناطق اللغويـة. مما يسمح لنا ـ على حد عبارة «ريكور» ـ بأن نسمع دلالة الشعر من قلب هذه الأعماق. فباشلار يقـول لنا بأن الصورة ليست من مخلفات الانطباع، ولكنهـا فجر الكلام. فالصورة الشعرية تضعنا في جذر الكائن المتكلم. والقصيدة هي التي تلد الصورة. وبهذا فهي تضيف كائنا جديدا للغتنـا. تعبر عنا وهي تجعلنا ما نعبر عنه. وبعبارة أخرى فإن الصورة الشعرية تجعل التعبير يحدث في ذات الوقت الذي تجعلنا نحدث فيـه. وهنا فإن التعبير يخلق الكينـونة. الأمـر الـذي يدفعنـا كي نتأمل هذه المنطقـة السابقة على اللغة والمتجاوزة لها.

ويقدم «ريكور» في شرحـه لهذه الطبيعة الوجوديـة للصورة الشعرية المتـولدة من

رؤية الخيال تحليلا وافيا لنموذج «يرى كأن» التشبيهي أو الاستعاري في عرف النقاد. على اعتبار أن هذه الصيغة تمثل مفتاح الصورة الشعرية وتقدم الحلقة المفقودة في عمليات شرحها وتحليلها. إذ أن «يرى كأن. .» تمثل الوجه المحسوس للغة الشعرية، فهي نصف تجربة ونصف فكر. وتكمن فيها العلاقة الحدسية التي توحد بين المعنى والصورة. اعتمادا في الدرجة الأولى على خاصيتها الانتقائية. «فيرى كأن. .» تمثل فعلا تجربة ذات طابع حدسي؛ عن طريقها يختار الشاعر من كتلة الأشياء شبه الحسية المتخيلات التي يقرأها الإنسان والمظاهر المناسبة لهذا المتخيل. هذا التحديد يشير إلى الأمر الجوهري في الصورة. فصيغة «يرى كأن. .» هي تجربة وفعل في الآن ذاته. فمن ناحية نجد أن كتلة الصور تند عن أي حصر إرادي. لكن الصور تأتي وتتراءى، دون أن تكون هناك أية قاعدة تعلم الإنسان «كيف يتخيل». فإما أن يرى. . أو لا يرى. والموهبة الحدسية في أن «يرى كأن. .» لا يمكن تعلمها. وأقصى ماهنالك أنه يمكن عونها أو المساعدة على تحديدها. كما نساعد طفلا على رؤية عين الأرنب في رسم غامض.

وعلى هذا فإن «يرى كأن. .» تعد عملا. فأن يفهم الإنسان معناه أنه يكون قد قام بفعل شيء. والخيال ليس حرا ولا مقيدا، بل هو مشروط وصيغة «يرى كأن. .» تنظم تيار الخيال. تحدد انطلاق الأشكال الأيقونية للصورة. وبهذا فإنها تؤكد تضمن المتخيل في الدلالة المجازية. إن صيغة «يرى كأن. .» تلعب دورا هاما في البنية التي تجمع التصور الفارغ مع التعبير المصمت. وذلك لخاصيتها المشار إليها في أنها شبه تفكير وشبه تجربة في الآن ذاته. فهي تجمع نور المعنى مع شمول الخيال. وهنا نجد أن ما هو لغوي وما ليس بلغوي قد اتحدا بعمق في مجال الوظيفة التخييلية للغة. (٦٤ ـ ٣١٨). وعلى هذا فإن دراسة الصورة تمثل منطقة اتصال وتماس بين الأسلوبية والبلاغة، تختص الأسلوبية منها بالجانب الحسي المباشر في التركيب اللغوي للنصوص، وتقوم البلاغة بتحليل تداخلاتها وتصنيف أشكالها ومحاولة تحديد وظائفها وشرح الفلسفة الكامنة وراءها في الرؤية العامة. وإذا كانت الدراسة الأسلوبية للصور والرموز تواجه صعوبة رئيسية؛ خاصة في النصوص الطويلة. فإنها

تكمن في تحديد واختيار الوقائع الأسلوبية التي يتركز حولها التحليل. وهنا تبرز أهمية الصور البلاغية من مجازية ونحوية وصوتية لسهولة التعرف عليها والربط بين خواصها ووظائفها. مما يبشر بنتائج مشجعة في البحث ويغري باستكشاف أنماط الصور الأخرى التي لم تحدد من قبل، مثل ما يترتب على الصيغ الفعلية المباشرة من تكوينات تصويرية غير مجازية ناجمة عن توالي الأحداث أو تنظيم المعطيات الحسية بشكل يؤدي إلى ما يطلق عليه «الصور المتحركة»، وهي أعظم أثرا وأشد ديناميكية من الصور الثابتة.

من هنا فإن أكثر الاتجاهات شيوعا في البحث الآن هي التي تدور حول الصورة عند مؤلف ما. وليس الأمر ــ كما يرى البلاغيون الجدد ــ من قبيل الاستسهال فحسب. بل انه يعود أيضا إلى لون من الضرورة المنهجية لخلق مستوى من التراكم العلمي في التحليل. غير أنه لا يوجد حتى الآن منهج عالمي موحد لدراسة الصورة. وليس هناك مفتاح سحري وحيد يفتح لنا كل أبوابها على مستوى التحليل النصي. وان كان من المثمر في هذا الصدد الإفادة من المحصلة البلاغية الماثلة في التمييز بين أنواع المجاز المختلفة من استعارة وكناية ومجاز مرسل، وبقية الأشكال المعروفة الأخرى من تشبيه وصور صوتية ونحوية. بعد تعديلها طبقا للخرائط الجديدة وملاحظة الفوارق في بنيتها الشكلية والدلالية، ومستويات كفاءتها التخييلية. على أن يشمل البحث تحديد العلاقات القائمة فيما بينها خلال تكوينها للصور المستدعاة. ثم تصنيف هذه الصور ذاتها طبقا لمصادرها المجازية والموضوعية من جانب، وطبقا للوظائف التي تسهم بها في تكوين الصورة الكلية للعمل الأدبي من جانب آخر.

وتعتبر دراسة المصادر والأبنية والوظائف ومعدلات التكرار والمساحات الحيوية الناجمة عن التقاء الأشكال المختلفة، ومدى تداخلها وكثافتها في النص هي المجال الأمثل للإفادة من معطيات البحث البلاغي، المرتكز على أدوات محددة بعد مراجعتها وشرح تحولاتها، وإدماجها مرة أخرى في المنظومة المنهجية للتحليل الأسلوبي (٥٤ ـ ١٠٧). وعلى هذا فإن المنطقة المشتركة بين الأسلوبية والبلاغة تتجلى

على وجه الخصوص عنـد قطبي العملية التحليلية للنصوص المحـددة، حيث يسوق البحث إلى التعميم والتجريـد في حركتين: إحـداهما تنحو إلى تحليل مصـادر الصور وفلسفتهـا، والأخرى تميـل إلى بسط النتائج الجزئيـة لاستخـلاص نتيجـة كلية منهـا تنطبق على مسـاحة النص الكاملة وترتبط بخواصه النوعية.

ومن أمثلـة الاتجاه الأول ما يشير إليـه «بيريلمان .Perelman.ch» مـن أن بعـض العصور، وبتأثير اتجاهـات فكرية معينـة، قد تفضل اختيـار مجالات محددة للقياس عليهـا. ففي الفكـر الكـلاسيكي مثـلا كـانـت «الأقيســة الخاصـة هي التي تحظى بالاهتمام الأوفر. أما الفكر الحديث فيفضل الأقيسة الديناميكية. فأتباع «بيرجسون» يعنون بالقياس على الـوسائل المناسبة غير المستقرة. بينما يتميز معـارضوهم بالاهتمام بالثوابت والقياس عليها. وقد أثبـت «ريتشاردز» أن الاستعارات التي ترفضها فلسفة ما توجه فكرها أيضا مثل تلك التي تقبلها. وبالفعل فإن الفكر يمكن ان ينتظم طبقا لهذا الرفض

ومن المعروف أن التعبير عن الزمن عبر العصور المختلفـة قد تم من خلال أقيسة مكانية. لكن اختيارهـا كان شديد التنوع وبالغ الـدلالة. فمرة يشبه بخط مستطيل ممتد إلى ما لا نهاية. ومرة أخرى يشبه بنهر متدفق. أو يتم تمثل الأحداث كأنها موكب يمر أمام المشاهد. أو يعتبر الزمن في اللحظة الحاضرة كأنه الابرة التي تسير في تجويف اسطوانة الحاكي، . فهو لا يمضي بشكل دائري وإنما حلـزوني. وأحيانا يشبه الزمن بأنـه مثل الطريق الـذي نكتشف من أبعـاده بقدر مـا نتمتع بـه من بعد نظـر. وكل مقيس عليه أو مشبه به يركز على بعض جوانب المقيس أو المشبه ويؤدي إلى امتدادات معينة. ولذا فإن كثيرا من الأقيسة لا يمكن فهمها تماما ما لم نأخذ في اعتبارنا الأقيسة السابقة عليها والتي حلت محلها.

وبالاضافة إلى هذا فإن فهم مصادر الصور والتشبيهات والأقيسة ـ خاصة عندما تتصل بالمجالات الاجتماعية أو الروحية ـ يفترض معرفة بالدور الذي تلعبه في السياق الثقافي. كما يتطلب إدراكا للأقيســة الكامنة تحتهـا والمحركة لها. فاستخدام «موريـاك Mauriac,F» مثلا لمجـال الصيد لـوصف الانسان بـاعتباره فـريسة لـلآلهة، يمكن

تأويلـه بشكل صحيح لمن يعـرف أن نفس هـذا المجـال قد استخـدم لـوصف المرأة باعتبارهـا صيدا للرجل في مطاردة العشق. (٦١ ــ ٥٩٨). وقياسا على ذلك يمكن أن نلمح في التراسل الواضح بين مجالات الصور الخمرية والغزلية من جانب والصور الصـوفية في الأدب الاسـلامي من جـانب آخر ارتبـاطـا دالا بها يطلق عليه «يـونج» النماذج العليا لمصـادر الأخيلة ومنابع الصـور التقليدية يحتـاج لتحليل يصل الى بنيته العميقة.

وعلى الطرف المقابل لهذه الجذور الفلسفية تقع الحافة المشتركة الاخرى بين البلاغة والأسلوبية عند رصد وظائف ما يطلق عليه «الحزمة الأسلوبية».

وهى التي تتكون من مجموعة من المؤشرات الدالة المتضافرة في نص محدد. والتي تصل في تـلاقيهـا إلى تكوين شبكـة نصيـة حقيقيـة، تقـوم بدورهـا في خلق سيـاق لـلاحتمالات الفعلية والمشروطـة. بحيث يصبح التحول فيهـا إيذانـا بتغيير الوظيفـة وكسر السيـاق المعهود. كما نـرى مثلا لـدى خطيب ديني تتشبع مفـرداته ولهجتهـه وحكاياتـه بالمجال التراثي، ثم لا يلبث أن يترك هذا المجال ويأخذ في استقـاء مادته من اللفتات اليومية في اللغة الدارجة المخالفة لنظم الخطاب الديني، مما يمثل مؤشرا أسلـوبيا لـه دلالته ووظـائفه. وعنـدما تلتقي مجمـوعة من هـذه المؤشرات وتتضافـر لتصب في تيار واحد فإنها تكـون سياقا جديدا يقوم بـوظيفة بلاغية محددة. والاعتماد على مثل هذه التغيرات السياقية في تحليل النصوص يفتح السبيل أمام بحث الظواهر التي تختلف عن مجرد الـوجود الكمي لمجموعـة من الصور الأسلـوبية. ويقـوم مبدأ تحرير الآليـة الذي أشرنـا إليه والـذي يقاس بـالتقابل بين الاحتمالات القصـوى ضد الاحتمالات القـائمة بـالفعل في النص بـدور الموجـه الذي يـرصـد عمليات التقـابل الكبرى بغض النظر عن الخواص الجمالية للغة المستعملة.

وبهذا يمكن أن نلاحظ مثلا أن اللفتة المباشرة ـ غير التصويرية ـ في سياق بلاغي مشحون بالصـور يمكن أن تكون هى مناط الشعرية الفعلية. وعنـدئذ يتضح لنا ما يقـوله بعض الأسلـوبيين من أن «أسلوب النـص يتوقف على العـلاقة بين معـدلات

تكرار العناصر الصوتية والنحوية والدلالية، ومعدلات تكرار نفس هذه العناصر طبقا لمنظور متصل بالسياق». (٦٢ ــ ٥٤). ويتم شرح هذه الوظائف حسب مفاهيم الغياب والحضور والمخالفة والتفكيك التي اعتدت بها البنيوية وما بعدها بحيث يصبح غياب الأشكال البلاغية في سياقها المتوقع مكونا لوظائف تعادل حضورها في سياقات مخالفة، لما يؤديه من تكوين أسلوبي يعمل على تحرير آلية التلقي. فإذا ما انتقلنا إلى هذه السياقات الكبرى المتصلة بالأجناس الأدبية ذاتها تأكدت لنا ضرورة ربط دراسة الصور بمجالاتها الحيوية. وتبرز حينئذ ملاحظات «باختين Bajtin.U» عن الفرق الاستراتيجي بين الصور الحوارية والصور الشعرية كأوضح تمثيل لهذا المنظور المشترك بين الأسلوبية والبلاغة الجديدة. فهو يرى أن الصور الحوارية يمكن أن توجد في كل الأجناس الشعرية أيضا، وحتى في الشعر الغنائي ذاته. دون أن تشكل العنصر الحاسم في حقيقة الأمر. لكن مثل هذه الصور لا يمكن أن تتفتح وتتعمق، وبالتالي تبلغ الاكتمال الفني، إلا في ظروف الجنس الروائي. «ففي الصورة الشعرية بالمعنى الضيق، في الصورة والمجاز، فإن الفعل كل الفعل، أي ديناميكية الصورة الكلمة تجري بين الكلمة بكل لحظاتها والموضوع بكل لحظاته. الكلمة هنا تغوص في الثراء الذي لا ينفد للموضوع، وفي تنوع صوره المتناقضة. في طبيعته البكر التي لما تقل. ولهذا فهي لا تفترض شيئا خارج حدود سياقها، اللهم إلا كنوز اللغة ذاتها بطبيعة الحال. الكلمة تنسى تاريخ إدراكها المتناقض لموضوعها، وحاضر هذا الادراك الذي لا يقل تناقضا عن ماضيه. أما الفنان الناثر فإن الموضوع بالنسبة له يكشف عن التنوع الاجتماعي المتباين لأسمائه وتعريفاته وتقويماته. وبدلا من الامتلاء البكر بالموضوع يتكشف للناثر تنوع الطرق والمسالك التي شقها الوعي الاجتماعي فيه، وتنوع الكلام حوله. تتكشف له بلبلة الألسن البابلية التي تثور حول أي موضوع. فيصبح الموضوع بالنسبة له نقطة التقاء أصوات متباينة، تشكل الخلفية الضرورية لصوته الذي ينبغي أن يسمع بينها. فالناثر الفنان يرقى بهذا التنوع الكلامي الاجتماعي حول الموضوع إلى مرتبة الصورة الناجزة المخترقة بامتلاء الأصداء الحوارية والردود المحسوبة فنيا. (٣١ ـ ٣٢).

ويترتب على مبدأ الحوارية هذا اختلاف مستويات التناحي الشعري عن التناحي النثري، مما يعطي للأسلوبية المعاصرة أداة منهجية كاشفة تعين على تحليل موكونات النسيج اللغوي للأدب مع تمييز فروقه النوعية ووظائفه السياقية.

بيد أن مجمل القول في علاقة الأسلوبية بالبلاغة الجديدة أنهما يتكاملان ويستقل كل منهما بميدانه مع هامش يسير من التداخل في المادة المدروسة. فالأسلوبية تركز على المجال التطبيقي المحدد والبلاغة على النظري المجرد. ثم لا تلبث هذه العلاقة أن تنحل في مستوى أشمل منهما يبتلعهما معا، وهو الذي يفتحه علم النص بطبيعته «عبر التخصصية» الكلية، كما سنعرض له بالتفصيل فيما بعد.

مستويات التصنيف :

يرتبط تصنيف الأشكال البلاغية عند كل جماعة من البلاغيين الجدد بمنظورهم العلمي لطبيعة الظواهر النصية، ونوعية الاجراءات التي تتخذ لتحليلها، ومن ثم فإن هناك مجموعة من المقترحات لا تقتصر على مجرد رسم خرائط جديدة لمساحات معروفة من قبل؛ بل تستهدف تأسيس تخطيط جديد لمستويات النص الأدبي وطرق تناوله من الوجهة البلاغية. وسنعرض لأبرز هذه المقترحات حتى يكون بوسعنا أن نفيد منها منهجيا لا في مجرد إعادة توزيع الأشكال البلاغية العربية المعروفة في جداول جديدة فحسب، وإنما في طريقة وعينا العلمي بالظاهرة الشعرية وتنظيمنا لمستويات تحليلها والعلاقات القائمة بينها، مما يقتضي عملا نقديا مستمرا في الكشف عن قصور النماذج القديمة عن تمثل الآفاق التي يستشرفها البحث الآن من ناحية، دون أن يفضي ذلك إلى إهمال المصطلحات البلاغية القارة في الوعي النقدي والصالحة لتنظيم بعض المفاهيم مع التعديلات الضرورية لها من ناحية ثانية.

وقد اجتهد البلاغيون البنيويون في ربط التوزيع البلاغي بالمستويات اللغوية، على أساس أن البلاغة تتمثل في مجموعة من العمليات التي تجري على اللغة، مما يجعلها تتعلق بالضرورة ببعض خواصها. وهم يرون أن جميع العمليات البلاغية تعتمد على سمة هامة في الخطاب وسلسلته الخطية؛ وهي كونه قابلا للتفكيك إلى

وحدات أصغر. ومعروفة هى نظرية المستويات في الألسنية الحديثة؛ سواء كانت خاصة بالدال ـ صوتيا وخطيا ـ أم خاصة بالمدلول. بحيث يمكن أن تعد السلسلة القائمة في النص باعتبار تراتبها في مستويات، تنتظم مجموعة من الوحدات، تؤلف فيما بينها على نفس المستوى وحدات أكبر، تدخل بدورها على مستوى أعلى. وكل وحدة منها تتألف بدورها من وحدات أصغر.

فالوحدات الدالة إذن تتضمن مجموعة من العناصر السابقة في وجودها عليها، وهى أصوات اللغة وكلمات المعجم. وتتوزع بشكل متراتب على أساس التقابل الثنائي، مما يؤدي إلى التشجير والخطاطات المرسومة؛ بحيث يمكن تعريف كل عنصر بموقعه في شجرته، ويصبح الشكل البلاغي تعديلا في هذا الموقع أو تغييرا في تلك الشجيرات. وبهذا فإن البلاغة تصير مجموعة قواعد الحركة في تلك الشجيرات المكونة من وحدات خطية وصوتية، تؤلف مقاطع تدخل بدورها في تأليف الكلمات اللفظي. كما تتجمع وحدات دلالية صغرى منها على مستوى ثان فتصب في الكلمات ذاتها، وتؤلف الجمل والعبارات النصية.

على أن قوائم التركيب ذات أهمية بالغة؛ لأنها تسمح لنا بأن نميز بين أربع عائلات كبرى للأشكال البلاغية، وتنجم هذه الرباعية عن تطبيق ثنائيتين محوريتين هما: الدال/ المدلول في المستوى التوزيعي الأول، وثنائية : الكلمة / الجملة على المستوى الثاني التركيبي. ويرى الباحثون أن هذا التقسيم ليست له سوى فائدة تعليمية بحتة، وأنه من الممكن أن تكون اللوحة الناتجة عنه مفتوحة إلى أسفل، بحيث يتضمن مجموعة من الأشكال التي تتجاوز النظام اللغوي التقليدي وتشمل وحدات أكبر في مجموعات أطول.

الوحدات	التعبير ـ الشكل	المضمون ـ المعنى
كلمات	تغييرات لفظية	تغييرات دلالية
جمل	تغييرات تركيبية	تغييرات منطقية

لوحة توزيع الأشكال البلاغية

وهم يقـومون بتصنيف المجـالات البلاغيـة العديـدة، الناجمة عن هـذه اللوحـة التوزيعية العامة على الوجه التالي:

١ ـ مجال التغييرات اللفظية :

وتـوجـد فيه الأشكـال التي تقـوم على المظهـر الصـوتي أو الخطي للكلمات. أو للوحدات الأدنى منها، والتي تتركب وفقا للنماذج اللغوية التالية:

ـ كلمة : وهي مجموعـة من المقاطع المكونة من حروف وحـركات. والمؤلفة بنظام مناسب يسمح بتكرارهـا صوتيا. أو هي باعتبـار آخر مجموعة من الـوحدات الخطية المنتظمة في الكتابـة بنسق خاص، يسـمح أيضا بتكرارها خطيا. وعلى هـذا فالكلمة تتكون من عناصر توصف باعتبارها أصواتا أو خطوطا، ووحداتها الصغرى هي:

ـ «فـونيمPhonéme» : وهو الحرف المنطـوق، ويتألف بدوره من مجمـوعة من العناصر الخلافية المتراتبة، دون قابلية للتكرار أو الترتيب الطولي.

ـ «خطيم Grapheme» : وهو الحرف المكتوب، أي مجموعـة العناصر الخلافية المتصلة بالخطـوط المكتوبة. ويمكن أن ندرج في هـذا المستوى من التغييرات اللفظية كثيرا من أشكال البديع في البلاغة العربية التي ترتبط بالكلمة الواحدة في علاقتها مع نظيرتها، مثل أنـواع الجناس التـام والمحـرف والزائد، وحـالات التصحيف الخطي، وأنواع السجع والترصيع وغيرها ما يتعلق بتغيرات الألفاظ المفردة.

٢ ـ مجال التغييرات التركيبية :

وتوجد فيه الأشكال التي تقوم في بنية الجملة من ناحية انتظامها في نسق سياقي. ولكل لغـة تحديداتها لهذه الأشكال. وتـدخل فيها مـن البلاغـة العربية أبـواب علم المعـاني المتصلة بعمليـات الاسنـاد والاثبات والنفي، والفصـل والوصل، والتقـديم والتأخير، والـذكر والاضمار، وغيرهـا ممـا يتعلق بتراتب الوحـدات التي يتألف منهـا النص بالنظر إلى صيغه وأنماطه النحوية.

٣ ـ مجال التغييرات الدلالية :

وتوجد فيه الأشكال التي تحل فيها وحدة دلالية محل أخرى أو تقابلها. مما يؤدي إلى تعديل مجموعات الدلالات القائمة في درجة الصفر. وهذا النوع من الأشكال البلاغية يقتضي أن نتعرف على الكلمة باعتبارها هذه المرةمجموعة من العناصر الدلالية النووية التي لا تسمح بالتكرار داخل الوحدة ذاتها. فالوحدة الدلالية تعتبر «تحت لغوية» بمعنى أنها ذات طبيعة نوعية. وفي داخل الكلمة ذاتها ليس هناك معنى لتكرار الوحدة الدلالية الصغرى، ولا لوجود ترتيب فيها.

ويدخل في هذا المجال من أشكال البلاغة العربية أنواع المجاز القاصرة على الكلمة الواحدة مثل الاستعارة والمجاز المرسل لدى من يعتد بها كمجرد تغييرات دلالية على مستوى الوحدة الجزئية في الكلمة، وكذلك التشبيه المفرد وأنواع التحسين المعنوي مثل المقابلة والمشاكلة وغيرها.

٤ ـ مجال التغييرات المنطقية :

وهو الذي تتكون فيه الأشكال التي تعدل القيمة المنطقية للجملة أو مجموعة الجمل. بما لا يجعلها بالتالي خاضعة لقواعد اللغة. وإذا لم يكن من الممكن تكرار وحدة دلالية صغرى في داخل الكلمة، فمن الممكن بالتأكيد تكرار كلمة في جملة، أو جملة في مجموعة من الجمل على مستوى أكبر. ودرجة الصفر في هذه الأشكال لا تتوقف على معايير التصويب اللغوية. وإنما على فكرة النظام المنطقي في تقديم الأشياء أو ترتيب الأفكار (٤٩ ـ ٠٧١).

ويندرج في هذا المستوى من أشكال البلاغة العربية الاستعارة والكناية والتورية عند من يعتد بها كأدوات لتغيير المنظور ورؤية الأشياء فيما وراء اللغة. وكذلك التكرار والتمثيل وغيرها مما يتصل بتغيرات البناء المنطقي للعبارة والنص في جملته.

وسنرى نتيجة هذا التصنيف في تكوين خططات الأشكال البلاغية. غير أن هناك قضية هامة يوليها البلاغيون البنيويون عناية خاصة وهي ما يطلقون عليه «آلية تحصيل الحاصل Tautologie» والتصويب الذاتي في البلاغة. إذ يرون أنه من

المعروف في جميع اللغات أنها حافلة بأشكال تحصيل الحاصل على كل المستويات، وأنها مولعة بالتكرار. وهذه الممارسة غير الاقتصادية للكلام تعود إلى أن المتكلم يريد أن يضمن لرسالته اللغوية درجة عالية من أمن اللبس يتفادى فيها أخطاء التوصيل. ويذكرون في هذا الصدد أن المؤشرات العامة لأشكال تحصيل الحاصل الكلية في بعض اللغات الحية قد تم قياسها بشكل علمي في اللغة المكتوبة. فهى تقارب في الفرنسية الحديثة مثلا نسبة ٥٥٪ من مجموع الوحدات. وهذا يعني أنه يمكن حذف أكثر من نصف الوحدات الدالة في اللغة دون أن يؤثر ذلك جذريا على فهم النص. وهذه الخاصية في الشفرة اللغوية يسمونها أيضا «التصويب الذاتي للأخطاء Auto-regulation» ويلاحظون أن معدلات تحصيل الحاصل تختلف طبقا لنوع الرسالة اللغوية من صحفية أو شعرية أو فكرية أو علمية أو غيرها. لكنها معروفة بالحدس لدى جميع المتحدثين باللغة.

ويترتب على ذلك أننا لو وضعنا مكان التغييرات التي لا دلالة لها، والتي تمثل أخطاء؛ تلك التغيرات الدالة - التي نطلق عليها انحرافات - ألقينا الضوء حينئذ على الاجراءات البلاغية. وبالفعل إذا كانت اللحظة الأولى للعملية البلاغية تكمن في أن المؤلف يصنع انحرافا ما، فإن اللحظة الثانية تتمثل — كما ألمحنا من قبل — في أن القارىء يحصر هذا الانحراف. وليس هذا الحصر شيئا آخر سوى التصويب الذاتي. ولا يمكن أن يتم هذا التصويب إلا بمقدار ما لا يتجاوز فيه الانحراف معدل تحصيل الحاصل.

وفي منطقة تحصيل الحاصل اللغوية هذه تتم جملة من الأشكال البلاغية التي تخضع لامكانية التنظيم بطريقة فريدة. لهذا فقد يكون من الملائم تحديد بعض أشكال تحصيل الحاصل في اللغة واختبار علاقتها بالأشكال البلاغية وتأثيرها فيها. وذلك على أساس تعريف تحصيل الحاصل بأنه «إنكار اعتبار الوحدات مختلفة فيما بينها». وفي اللغات التي لا يوجد فيها تحصيل حاصل فإن أي تغيير في كلمة ما من شفرتها يتحول إلى كلمة أخرى. مثل اللغات الصناعية في الحاسبات الالكترونية. بينما نجد أن اللغات الطبيعية تقوم بين كلماتها مسافات

تختلـــــف قـربـا وبعدا. ويـورد هؤلاء البلاغيون الجدد أربعة أنواع لتحصـيل الحاصل هي:

أ ـ صوتيـة أو خطية: فالكلمة التي تنطق خطأ أو تقـرأ بصعوبة يمكن أن نحل محلهـا كلمـة تصوبها بفضل تحصيل الحاصـل. وفي هذه العمليـة لا يتـدخل معنى الكلمة ولا القواعد النحوية.

وبعض الانحرافات البلاغية، مثل التغيرات اللفظية المشار إليها آنفا، تقلل من فرص تحصيل الحاصل الصوتي، لأنها تحصره دون أن تقضي عليـه نهائيا؛ إذ أن درجة الصفر عندئذ تصبح غير ممكنة ويتم تدمير الرسالة.

ب ـ تحصيل حاصل نحوي: وهذا النـوع يتمتع بمعدلات تكرار أكبر. خاصة في اللغـة المكتوبـة. ويتجلى أساسـا في مؤشرات مكـررة. مثل توافق الجنس والعـدد والشخص في التراكيب. ففي عبارة مثل «الأولاد الطيبـون ناجحون» هناك عـلامات متعـددة للجمع والتـذكير في النطق والخط. وقد يعمـد التغيير التركيبي البـلاغي إلى الإلغاء الجزئي لهذا التكرار، لكن دائما مع مراعاة أمن اللبس، مما لا يعوق عملية فك الشفرة اللغوية.

جـ ـ تحصيل الحاصل الـدلالي: وهذا النوع لا يخضع لقواعـد دقيقة مثل النوعين السابقين اللذين يتبعـان النظام النحوي والاملائي. فهو إلى حد مـا نتيجة للمبادىء المنطقية من ناحية. وجزء من الضرورة العملية للتواصل من ناحية أخرى.

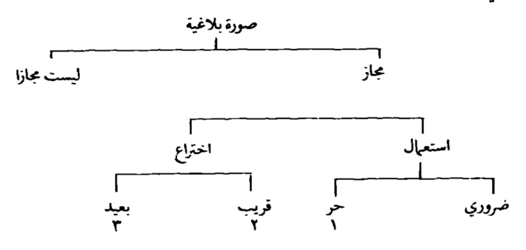
ففي مجال رسالـة واحدة نلاحظ أن المفاهيم المستـدعاة تكون عمومـا متجاورة أو متقاربـة. وهذه الضرورة قـد تؤدي على مستـوى التركيب إلى التحديـد الجزئي لمعنى الكلمات بالنظر إلى السياق. وقد يعبر عن هذه الخاصية بالقول بأن العناصر الدلالية تتميز بأن بعضهـا تكراري، وهي تلك التي تتعلق بالتصنيف على وجـه الخصوص. فالفعل «يحتسى» مثـلا يستدعى مفعولا به من نـوع السوائل الساخنة غـالبا؛ إلا إذا كان هنـاك انحراف من نوع مـا في مثل «يحتسى كلمات رفيقته». وهكذا نجـد عبارة

شعرية مثل «شمس الشجـون السوداء» تنتهك خاصية التماسك الـدلالي في الإضافة والوصف. ويمكن أن نعبر عن ذلك بطـريقة أخرى قائلين إنـه عقب كل تركيب أو سكـوت هناك احتمال مـا بأن نجـد وحـدة دلاليـة جديـدة أو أكثـر. ومع ذلك فإن مستـواهـا يلاحظـه المتحـدث بـاللغـة بدقـة. وإن لم تخضع للحسـاب الصـارم في الدراسـات التطبيقية. على أن هذا الملاحظ كثيرا ما يعـدل من توقعاتـه نتيجة لجنس الرسالة التي يتلقـاها. سواء كانت صحفية أم روائية أم شعـرية. ويقاس الانحراف دائما بالنسبة لهذه التوقعات المتكيفة مع جنس الرسالة وطبيعة الموقف.

د ــ تحصيل حـاصل عـرفي : وهنـاك لـون رابـع من تحصيل الحاصل يمكن أن يضاف إلى اللغة. بفضل بعض القواعد التكميليـة التي يفرضها العرف. ويمكن أن تكون ذات طـابع دلالي. وإن كانت في عمومها تتعلق بمستـوى الدال. وذلك مثل هياكل الأوزان الشعريـة والصيغ الثابتة وأنظمة التقفية وغيرهـا من أساليب الأجناس الأدبية. وعلى هـذا فإن الشعـر مثلا يستخـدم التقاليـد والانحرافـات معا، غير أن التقاليـد منتظمة والانحـرافات لا تخضع لنظـام. والتقاليـد موزعـة في فضاء النص الشعري والانحرافات موضعية عشوائية. والتقـاليد لا تدهشنا والانحرافات مفاجئة لنا، ممـا يجعل التقاليد تـرفع نسبة التوقع وتؤدي إلى إشبـاعها والانحرافـات تخفضها وتؤدي إلى المفـاجأ ومعنى هـذا أن التقاليد والأعـراف الفنية تـزيد من نسبـة تحصيل الحاصل، وتعـزز حجم التكرار، بينما تقـوم عمليـات الانحـراف البلاغي بـالتقليل منها. وهنا يكمن نظام التعويض والتوازن الذي تدخله الانحرافات على الشعر دون أن يهدد ذلك قابليته للفهم. (٤٩ ـ ٨٢).

وقد سبق أن شرحنـا كيف أخذت البلاغـة الجديدة عن «فـونتانييه» هـذه الفكرة الجوهرية. وهى درجة الانحراف التي تحدد تنـوع التشكيل البلاغي ذاته. وهى فكرة يتضمنها تعـريف الأشكال باعتبارهـا «صيغا يبتعد فيهـا القول بدرجات متفـاوتة في مسافتها قربا وبعدا عما يمكن أن تكـون عليه العبارة البسيطة الشائعة». وبهذا أمكن تحديـد مستوى معين لكل نمط من أنماط الأشكـال البلاغيـة على أساس درجتـه في سلم الانحراف. بطريقة تأخذ في اعتبارها ثلاث ثنائيات: أولها ثنائية المجاز والتعبير

المباشر، ثم تترك هـذا الأخير لتجعل المجاز يخضع لثنـائيـة الاستعمال والاختراع، وينقسم الاستعمال إلى ضروري وحر، والاختراع إلى قريب وبعيد كما يتضح في الشكل التالي:



بحيث تمثل هذه الأرقام الأخيرة مستوى الانحراف في كل شكل. ابتداء من درجة الصفر التي ينعدم فيهـا في مجاز الاستعمال الضروري، مثل إطلاق كلمة «رِجل» على قائمة المنضـدة. إلى الدرجة الثالثـة التي يمكن أن تقع عندها فيها يبـدو صور الشعر الحديث المجازية المخترعة البعيدة. (٤٤ ـ ٣٥).

ولم يخف كثيرمن البلاغيين الجدد ـ بالرغم من ذلك ـ موقفهم النقدي من الاعتماد على فكرة الانحراف في تحديد الشكل المجـازي كما أشرنا من قبل؛ إذ أن هذا التصور الذي يتكرر بإلحاح في البحوث البلاغية والشعرية يصطدم بعوائق، من أهمها:

ـ إذا كنا متفقين على أنـه ليس كل انحراف يؤدي إلى صورة بـلاغية، فإن أحدا لم يقدم لنـا معيارا نميـز به بين الانحـرافات التصـويريـة وغير التصويريـة. وبهذا فإن تعريف الشكل يظل نـاقصا على الأقل. لافتقاده الفارق المميـز أو «المانع» كما يقول المناطقة.

ــ لكن أي ثمن علينـا أن ندفعـه لكي نتمسك بـالموقف العكس، وهـو أن كل انحراف يعتبر شكلا بلاغيا؟ انحراف عن أي شيء؟ عن قاعدة. إن حلم البلاغيين المحدثين كـان يتمثل في تحديـد هذه القـاعدة بشفـرة اللغة. وإذا كـان صحيحا أن بعض الأشكال البـلاغية يعتبر خروجـا على اللغة، لكن بعضهـا الآخر لا يمثل أي

خروج على قواعدها الدلالية. وبهذا فإن القاعدة لا ينبغي أن نبحث عنها في اللغة ذاتها. وإنما في نوع معين من الخطاب اللغوي، هو الذي سبق أن وضحناه عند الحديث عن درجة الصفر البلاغية. (٤٤ ـ ٤٦).

ومن ناحية أخرى فإن فكرة القاعدة اللغوية التي تحدد مستوى الانحراف لم تعد تعتمد على الاستعمال بتنوعه الشديد. وإنما أخذت ترتكز على مجموعة محدودة وثابتة من القواعد الاجرائية. ومن هنا فإن الانحراف ـ باعتباره عدوانا منظما على القاعدة ـ وما اقترح من اعتباره الخاصية المميزة للشعرية البلاغية قد اكتسب بالتالي دلالة منطقية. فالانحراف اللغوي والانحراف المنطقي ينحوان هكذا إلى الامتزاج. وانطلاقا من ذلك أصبح من الممكن بناء نظرية نموذج منطقي لأشكال اللغة الشعرية كما رأينا عند جماعة «م».

وهناك تحفظ آخر يبديه ـ ويرد عليه ـ البلاغيون البنيويون أنفسهم، إذ يضعون موضوع الشك والتساؤل قدرة هذه الاجراءات البلاغية على اقتناص دلالة الشعر الكلية عبر مجموعة الخرائط الناقصة أو الكاملة للأشكال التصويرية. ويرون أنه لو حددنا الهدف الرئيسي لبحوث العمليات البلاغية في الاضاءة الشاملة للظواهر الشعرية لكان علينا أن نعترف بأن التفكيك التحليلي الذي نجريه لا يستطيع الاحاطة الحقيقية بجميع أبعاد هذا الواقع التعبيري المعقد. ويمكن لهذا المنظور النقدي أن يكون أكثر تحديدا؛ فكما أنه لا يمكن أن نلتقط جوهر الإنسان إلا بالاختبار المكرر لعدد من أفراد البشر، فإن الحقيقة الشعرية لا يتم التقاطها إلا من خلال الكائنات الفريدة المسماة بالنصوص. بغض النظر عما إذا كانت منطوقة أو مكتوبة. فهل تعتبر الإجراءات المقدمة من البلاغة الجديدة صالحة على مستوى النصوص ذاتها؟

يؤكد البلاغيون الجدد أن هذا ليس هدفهم في الواقع. ويتمثلون عندئذ بعبارة «فاليري .Velery. P» الموحية: «مهما قمنا بإحصاء خطوات هذه الإلهة، ومعدلات تكرارها. وحددنا متوسط طول كل خطوة منها. فلن نستنبط من ذلك أبدا سر ظرفها ورشاقتها العفوية الساحرة». وفي هذه الحالة لنا أن نتساءل: هل من المشروع

إجراء كل تلك البحوث المضنية؟ وما معناها حينئذ؟ . ولو اتفقنا مع بعض الدارسين في أن الواقعة الأدبية لا تتحمل التفكيك. وأن جوهرها يكمن في طابعها الكلي الذي لا يقبل التجزئة فإن كل إجراء تحليلي سيكون مقضيا عليه مسبقا بالإخفاق. وكما تحدث آخرون عن الآثار الضارة الناجمة عن تفتيت النصوص وتحليل البطاقات، ورأوا أن العمل الأدبي ــ كما يقول «درسدن Dressden» إنما هو «نمط من المطلق المستقل الذي لا نظير له»، مما يجعل النشاط النقدي الذي يغطي جميع أبعاده يغوص في إبهام داخلي. لأنه يبحث عن خواص عمل فريد بطبيعته، وغير قابل للاختزال، لكي يتم تقديمه في نهاية الأمر طبقا لمعايير شائعة وموضوعية ومنهج عالمي معقول. وهنا يبدو عظيما إغراء تلك المواقف الإبهامية لكي نطرح جانبا طموح التقاط الواقع الشعري عن طريق آخر غير الحدس الذي يصلح وحده لاقتناصه. وهذا هو الوضع الذي يدافع عنه ورثة «كروتشيه Croce, B» برفضهم لجميع الإجراءات التحليلية للغة الشعرية.

بيد أن البلاغيين الجدد يرون أن هذا الموقف سيظل قائما ما دمنا لم نفهم أنه في فن الشعر ــ وفي كل العلوم ـ فإن شعار «فرق تسد» له نفس القيمة الإيجابية التي تدينها الأخلاق. فنحن نعرف أن علم اللغة لم يصبح علما بجدية إلا منذ رفض «فرضية الجوهر» وميز بوضوح بين الشيء والعلامة اللغوية. وحلل هذه الأخيرة إلى مكوناتها الداخلية من دال ومدلول في مستوياتها العديدة. كما أن تاريخ الأسلوبية بأكمله يعطينا درسا ضخما. وهو أن هذا العلم الذي أصبح كما يقولون مثل «برج بابل» تتعدد فيه اللغات، ولا يكاد أحد يفهم من بجواره، مما أدى بالبعض إلى رفضه، قد صار إلى هذا الحال نتيجة لأن كل باحث في الأسلوب تقريبا قد زعم لنفسه حق الشرح الكلي لظاهرة الأسلوب دون أن يكتفي بحل قطاع متواضع من مجالها العريض بعد تقسيمه إلى شرائح يمكن تناولها بالتفصيل. ولن يستطيع النقد الخروج من هذا النسيج العنكبوتي المعقد الذي تشابك حوله ما لم يتخلص من كثير من مزاعمه. فإذا كان العمل الأدبي يتمتع بشخصية شديدة التوحد والتفرد أفلا يمكن ـ في مرحلة أولى حصره في عناصره القابلة للتحليل والمقارنة؟ فالإنسان أيضا ـ

وهو خالق هذا العالم الأدبي ـ متفرد ولا نظير له. لكن المعرفة بـه لم تتقدم سوى منذ ذلك اليـوم الذي قبل فيـه نسيـان فرديتـه. ومن ذا الذي يخطـر لـه اليوم أن ينـاقش مشروعية وجود علوم التشريح والأعصاب ووظـائف الأعضاء؟ وكلها تدرس وقائع مترابطة فيما بينهـا. والنتائج المتقـدمة التي تحرزهـا كل يوم هي التي تسمح بـالفهم «الإكلينيكي» الدقيق للشخصية الفرديـة. (٤٩ ـ ٢٣١). وكما خضع هذا النموذج البنيوي للنقد مسته أيضا يد التعديل. خـاصة عندما أخذ البلاغيون في تطبيقه على اللغـة الشعـريـة والنصـوص السرديـة. بيـد أنـه ظل في تصميمـه الكلي يتبع نفس الخطوط العامـة. ولم يقدم بديل جذري له سـوى من قبل الباحثين في علم النص، ممـا يجعلنا نـؤثـر التركيز على مقترحهم حتى تتضح أمـامنـا الاستراتيجيات المتعـددة لطرائق تصنيف وتحليل الأشكـال البلاغية، ويصبح بـوسعنا في ثقافتنا العـربية أن نتمثل منها مـا يتلاءم مع عبقـرية لغتنا وحسـاسيتنا الجماليـة. لكن قبل أن نأخذ في شرح عناصر مـا يطلق عليه «مكعب البنية النصية» يجدر بنـا أن نشير إلى أن مؤسس الاتجاه الأول في البـلاغة الجديـدة المسماة من قبل «بـلاغة البرهـان» لم يقدم تصنيفـا شـامـلا جـديدا لـلأشكـال البـلاغيـة. وإن كـان قد أشـار إلى نتـائج منظـورة في التصنيفات المعروفـة. كما عمد قصدا إلى الإبقاء على تسميـة المصطلحات التقنية كما هي، على أساس أنه عنـدما نشغل بأحد الأشكال البلاغيـة لنمحص ما يضيفه إلى البرهان فإننـا نعتمد طـوعا في تسميتـه على ما أطلق عليـه في التراث القديم، لما يؤديه ذلك من تسهيل التفاهم الأوضح مع القارىء، لإحالته على مفهوم وبنية تلفت الانتبـاه منذ القـدم. كما أنـه من الممكن في تقـديره استخـدام الأمثلـة التقليديـة أو تغييرها.

لكنه يرى ـ على العكس من ذلك ـ أن تصنيفات الأشكال البـلاغية التي تستخدم عمـومـا لا يمكن أن تسعفنـا بشيء ذي بـال. إذ يعتقـد أن أهم تصنيف يميـز بين المجاز العقلي والمجاز اللغوي، مما لم يكن معروفا عند أرسطو، ولكنه بدأ يفرض نفسه في الحقبة الرومانية منذ القرن الثاني قبل الميلاد، وانتقل منها بالتالي للبلاغة العربية، قد أدى إلى تعميـة وتضليل جميع التصورات المتعلقـة بالمجـاز والأشكال البـلاغية.

لتعسف الفصل بين العمليات العقلية واللغوية، وارتباطها كلها أساسا باللغة. ومن المنظور البرهاني يتبين لنا أن الشكل الواحد الذي يمكن التعرف عليه من بنيته لا ينتج بالضرورة نفس الأثر البرهاني، هذا الأثر الذي يعنينا قبل أي شيء. وبدلا من أن نعمد إلى الاختبار المستقصي لكل أنواع المجاز والأشكال البلاغية التقليدية، فإننا نتساءل بمناسبة أي إجراء، وحيال كل هيكل برهاني ما إذا كانت بعض الأشكال البلاغية تتوجه إلى أدائه وظيفيا. مما يمكن لنا معه أن نعتبرها من مظاهر هذا الإجراء. وبهذه الطريقة فإن الأشكال عنده يتم توزيعها من الناحية الوظيفية. وقد يترتب على ذلك أن نلمس قيام الشكل بوظائف متعددة في سياقات مختلفة، أو التقاء بعض الأشكال في أداء الوظائف ذاتها.

ويضيف «بيريلمان» قائلا: إننا مبدئيا يمكن أن نصنف هذه الأشكال إلى ثلاثة أنواع: هي أشكال الاختيار، والحضور، والاتصال. وهي ليست تصنيفات نوعية بحتة، وإنما تشير فحسب إلى أن التأثير، أو لنقل أهم التأثيرات التي تترتب على بعض الأشكال إنما هي في إطار تقديم المعلومات ترتكز إما على الاختيار، أو على مضاعفة الحضور، أو على تحقيق الاتصال بالمتلقي.

فالتعريفات الخطابية مثلا أشكال بلاغية تعتمد على الاختيار، لأنها لا تشرح الكلمات. بل تبرز بعض مظاهرها دون البعض الآخر. والتورية كذلك من أشكال الاختيار. كما أن الكناية والاستعارة والمجاز المرسل قد تؤدي بدورها وظائف الاختيار.

أما أشكال الحضور فهي التي تؤدي إلى أن يكون موضوع حاضرا في الذهن. وربما كانت أولى هذه الأشكال «المحاكاة الصوتية Onomatopée». ولا أهمية هنا لاعتبارها أصل بعض الكلمات. كما أنه لا أهمية لمحاكاتها الدقيقة لما تمثله من دلالات. المهم أنها تستحضر ما تشير إليه. كما أن من بين الأشكال التي تؤدي إلى زيادة الحضور «التكرار» وهو عام من الوجهة البرهانية، بالرغم من أنه في التدليل العلمي لا يضيف شيئا. ويمكن للتكرار أن يمارس فعاليته بشكل مباشر. كما أن من الممكن أن يؤدي إلى ذلك من خلال تقسيم الأحداث والوقائع المتشابكة إلى عدد

من التفصيلات الصغيرة التي تقوم بدورها كما نعرف في عمليات الاستحضار.

وتتميز أشكال الاتصال بأنها إجراءات أدبية يعمد المتكلم إلى استخدامها كي يعزز تواصله مع متلقيه. وربما يتم هذا التواصل بفضل الإشارة إلى بعض العناصر الثقافية أو التقاليد أو الماضي المشترك. فالتلميح مثلا كشكل بلاغي، ويسمى التضمين أيضا، يقوم بهذا الدور بالتأكيد. على أن هناك بعض التلميحات التي تظل ناقصة في النص لأن المؤلف قد نسي أن يشير إلى ما يحددها. فربما كانت حدثا في الماضي. وربما كانت عنصرا ثقافيا مما يثير الإيحاءات والدلالات الحافة. ويضاف إلى ذلك عموما قيامها بوظائف أخرى مثل الاستثارات العاطفية أو متعة الذكريات أو مجد الجماعة. مما يجعل هذه التلميحات تزيد من هيبة المتحدث الذي يستطيع توظيف إمكاناتها. ويدخل في ذلك أشكال استدعاء الشخصيات التراثية، والوقائع التاريخية، والإشارات الأسطورية. كما أن «الاقتباس» يرتبط بهذا النوع من أشكال الاتصال البلاغية الفعالة، وذلك عندما يؤدي دورا غير عادي تتولى تقنيات «التناص» تحليله، غير أن دوره المألوف الذي يشار إليه عادة في البلاغة البرهانية يقتصر على تعزيز الرأي بذكر من يعتبر حجة في مجاله. كما يمكن من نفس هذا المنظور أن تعد الأمثال والحكم من قبيل الاقتباس أيضا، لأنها تقوم بدور تواصلي كإشارة إلى التجذر الثقافي المشترك مما يمكن أن يرقى بها لمرتبة الشكل البلاغي. (٦١ ـ ٢٧٤). ولعل هذه الوجهة الوظيفية في تصنيف الأشكال البلاغية التي اقترحها مؤسس بلاغة البرهان هي التي وجدت تمثلا علميا وتحليلات إجرائية وافية لها فيما يجري في الأعوام الأخيرة من بحوث تداولية، تتصل بفلسفة اللغة باعتبارها فعلا يرتبط بعناصر الموقف التواصلي ووظائف الخطاب، فهي ليست مجرد رسالة وإنما هي فعل مشترك يخضع للتحليل التجريبي من ناحية، كما يخضع لخطوات التعالي الفلسفي السيميولوجي كما نمتها المدارس التداولية المحدثة من ناحية ثانية. (٢٥ ـ ٨٧).

أما الإتجاه الأخير الذي نود تحليله في البلاغة اليوم فهو الذ ي يمثله علم النص. وسنعرض في الفصل الأخير من هذا البحث أسسه وتجلياته وتطبيقاته النوعية. غير

أننا ونحن بصدد استكشاف طرائق البلاغة الجديدة في رسم خرائط الأشكال وتعيين سبل التحـديد العلمي لـلأسـاليب يحسن أن نعرض بشكل مسبق للمشروع الـذي يقدمه علم النص، مع ملاحظة أمرين:

لا يتحدث علماء النص بطريقـة تفصيلية عن الأشكال البلاغيـة، بل عن أبنية وأساليب تقوم بوظائف بلاغيـة. هذه الأبنية والأساليب تتضمن بالضرورة الأشكال القديمة. لكنهـا لا تقف كثيرا عند تعريفاتها وتحديداتها. فما يهمنا منهـا هو الأبنية التي تقيمهـا والأسـاليب المترتبـة عليهـا. إننـا حينئذ لا نعمـد إلى انتقـاء الأشكـال واستخراجها من هذا النسيج اللغوي لنسلط عليها الضوء؛ إذ أن وجودها وفاعليتها مرهونان بهذا النسيج الكلي للنص.

الأمر الثاني ــ وهو نتيجة لما سبق ـ فإن المساحـات النصية كلها جديرة بـالعناية والبحث. ومن ثم فإن علم النـص حتى الآن لا يولي النصـوص الأدبيـة حقـوقـا في التحليل العلمي تفـوق غيرهـا من النصـوص. و إن ظفرت عـادة بعنـايـة أكبر من الباحثين. بل يـرى أن نصوصـا حديثـة مثل الإعلانـات والدعـاية بجميع أنـواعها السياسية والتجارية تحتل في المجتمعات الحديثـة مكانة تزاحم النصوص الأدبية، خاصة في أجهزة الاتصال المسموعة والمرئية. وعندما يتركز انتباه الباحث النصي على إحدى هذه المساحات لتحليلها فهو يستخـدم جميع التقنيات الممكنة للإحاطة بها من بلاغية وسيميولوجية، بالإضافة إلى المقولات التي يفرزها علم النص ذاته.

فإذا قلنا عن بعض النصوص إنها تتمتع بأسلوب معين فإننا غالبا ما نقصد بهذه العبارة أوجها مختلفة جدا لتلك النصوص. إذ نتحدث عن أسلوب نصي معين عندما تمنح بعض الأبنية طابعا نـوعيا له يميزه بالنسبة إلى نصوص أخرى. وغـالبا ما تعزى هذه النـوعية أيضا إلى أنواع نصيـة. . أو إلى كتابات مؤلف خـاص، أو إلى نصوص ثقـافـة أو حقبـة معينـة. وفي صميم وصف مفهـوم الأسلـوب نجـد فكـرة التغير والتنـويع، وعمـومـا يمكن اعتبـار بعض الخصـائص بمثـابـة ثـوابت في مقـابل المتغيرات. وهذا هو الحال بـالنسبة لمحتوى النص مثلا، فإذا كان المحتـوى الواحد

معبرا عنه تقريبا بطرق مختلفة فإن هذا يؤدي إلى صيغ أسلوبية.

وقد يكون هذا التنوع الأسلوبي مقصودا أو غير مقصود، أو حتى وظيفيا، وثمة عدد كبير من خصائص استخدام اللغة يفلت من مراقبة الوعي. لذا فإن لكل متكلم بعض الميول الشخصية لصيغة تعبيرية أو أكثر تعد لازمة له، مما يمكن تحديده بواسطة التحليل الكمي. وفي مقابل ذلك يكون من الأسلوب الوظيفي مقصودا، ففي هذه الحالة يستعمل المتكلم تغييرات ذات وظيفة في سياق معين. ويمكن أن يكون هذا السياق نفسيا في الدرجة الأولى. ذلك أن اختيار الكلمات والبنى المتمثلة في الجمل والمتتاليات والخصائص الترابطية يخضع لحالة المتكلم الذهنية وموقفه، وللانفعالات التي يعبر عنها بهدف حث قارئه أو المستمع إليه على تفسير هذه المميزات الأسلوبية كإشارات إلى حالته النفسية في وقت معين.

ومن جهة أخرى يمكن أن يكون التغيير الأسلوبي تعبيرا عن متطلبات سياق اجتماعي. وهكذا يتأكد لنا أن البنية الأسلوبية لنص معين هي أيضا مفهوم نسبي. وأنه لا يمكن تحديدها إلا بالنسبة إلى أشكال الاستعمال الموازية في مواقف مماثلة. وبالنسبة إلى مواقف مختلفة لكنها ذات مضمون مماثل. وبالنسبة إلى السياقين النفسي والاجتماعي. وأخيرا لا يمكن تحديد هذه البنية الأسلوبية إلا بالنسبة إلى المعايير والاصطلاحات المتبعة. كما أن التغيير الأسلوبي يمكن أن يتم ـ من ناحية المبدأ ـ على جميع مستويات النص.

وفيما يتعلق ببنى النص البلاغية فإنها ترتبط ارتباطا وثيقا بالبنية الأسلوبية. إذ أن بعضها معروف لدينا باسم «صور أسلوبية» وهذه البنى البلاغية تظهر أيضا على جميع المستويات النصية، أي مستوى الأصوات والكلمات، والبنى الجملية، والعلاقات بين الجمل، والبنى الكبرى والبنى فوقية. غير أن البنى البلاغية هي بخاصة ذات طبيعة وظيفية؛ وتستهدف فعالية النص في موقف اتصالي محدد. وبعبارة أخرى فإن المتكلم أو الكاتب يلجأ إلى بعض البنى البلاغية لأسباب استراتيجية، أي لزيادة فرصه في أن يرى عبارته مقبولة حقا من قبل متلقيه. وفي أن يراها بالتالي متبوعة بنتيجة عند الاقتضاء مثل المعرفة أو الفعل. ففي حين أن البنى

الأسلوبية هي تغييرات في إطار البنى النصية الممكنـة، فإن ثمة مقولات جديدة في البنى البلاغية تلعب دورا وظيفيا خاصا. (٧٠ـ٦٧).

ويـرى «فـان ديجك Dijk. T.A Van» مـؤسس علـم النص أن الخصـائص البـلاغية يمكـن تحديدهـا عن طـريق عـدد من العمليات الـرئيسيـة التي تتم في مستويات معينة داخل وحدات خاصة. وأبرز هذه العمليات:

١ ـ الإضافة ٢ ـ الحذف ٣ ـ القلب ٤ ـ الاستبدال.

ومن ناحيـة المبدأ فإنـه من الممكن تحديد تعديـلات وتحولات أخرى لـلأبنية عن طريق هذه العمليات ذاتها. وذلك مثل التكـرار الذي يعد من قبيل الإضافة. بينما نجـد ـ على العكس من ذلك ـ أن عمليـة الاستبدال يمكن تحديـدها بأنها حـذف وإضافة لعنصر معين.

ومع أن هذا النوع من العمليات قد درس بالنسبة للأبنية النحوية، إلا أنه يرتبط أكثر في علم اللغة بالاتجاه التحويلي التوليدي. على أن تطبيق هذه المقولات في مجال العمليـات البلاغيـة لا يتم طبقـا للنمط النحوي بـالـرغم من تحققه على مستـوى الوحدات النحوية. هذه العمليات يمكن تأويلها عنده بإحدى طريقتين:

أولا: باعتبارها عمليات نظرية تجريدية، تستهدف وضع أبنية محددة وعلاقاتها المتبادلة.

ثانيـا: على أساس أنها مجمـوعة من الإجـراءات المعرفيـة لإنتاج الأقـوال النصية التي تتجلى فيهـا تلك الأبنية البـلاغية وتسمـح بتأويلها. ويعتمـد نظام الأشكـال المجازية للأبنية البلاغية على المقاييس التالية:

أ ـ المستوى: مثل الصوتي، والصرفي/ المعجمي، والنحوي، والدلالي.

ب ـ نمط العملية: مثل الإضافة والحذف والقلب والإبدال.

جـ ـ مجال العملية: وهو يتمثل في الوحدات اللغوية التي تتأثر بها.

د ـ خواص العملية: مثل مكانها من النص ومعدات تكرارها وغير ذلك.

ويرى «فان ديجك» أنـه من الممكن تقديم خريطـة تقريبيـة تشمل جزءا

من الأشكال البلاغية في إطار منظومة عامة، تتخذ المستويات اللغوية أساسا لها، ثم تبحث داخل كل مستوى عن نمط العملية وتحدد مجالها وخواصها على النحو التالي:

١ ـ الأبنية الصوتية الصرفية:

أ ـ اضافة:

١ ـ بالتكرار التام:

ـ لبعض الأصوات: مثل الحروف الصائتة: تجانس حركي

مثل الحروف الصامتة: تحريف.

ـ لمجموعات الأصوات: مثل نظم التقنية.

ـ لواحق صرفية: تكرار بالجناس الناقص.

٢ ـ بالتكرار شبه التام: مثل تكرار الكلمات ذات الأصل الواحد.

ب ـ حذف: صوتي: مثل الترخيم وما يشبهه.

٢ ـ الأبنية النحوية:

أ ـ إضافة: تكرار تام ـ التوازي في الجمل.

ب ـ حذف: اختزال ـ مجاز الحذف، حذف النسق.

جـ ـ قلب: القلب، التقديم والتأخير.

٣ ـ الأبنية الدلالية:

أ ـ إضافة:

ـ عناصر دلالية: مثل المبالغة والمغالاة والوصول للذروة.

ـ كلمات: تراكم، الإطناب.

ـ مجموعة كلمات: التحديد، التصويب، التعريف، التشبيه، الوصف.

ب ـ حذف:

ـ عناصر دلالية: التراجع عن الذروة، التصغير، التلطيف.

ـ كلمات/ مجموعة كلمات : الإيجاز.

جـ ـ قلب :

ـ جملة : تحديد لاحق لفرض سابق، تعديل المسار الطبيعي للسرد.

د ـ إبدال :

ـ عناصر دلالية / معجمية : استعارة، كناية، مجاز بالمفارقة.

ـ أقوال : كسر الروابط وعلامات التماسك، الاستطراد. (٧١ ـ ١٢٨).

ويلاحظ على هـذا النموذج التصنيفي أنـه يرتكز بـدوره ـ مثل نمـوذج جماعة م ـ على المستويـات اللغويـة، مما يجعلـه معدا لكي يتمثل خـواصها المتعـالقة بنيـويا. فالحالات المتصلة بالمستوى الأول أساسا لابد أن تكون لها نتائج في بقية المستويات. والحالات المتصلـة بالمستـوى الثاني تصب بـدورهـا في الثالث، أمـا حالات الأبنيـة الدلاليـة فلا تـراعى فيها المستـويات الأدنى عنـد التصنيف. كما يلاحظ عـلى هذا النموذج أيضا اعتماده على محور الحضور والغياب بـالتناوب. فالإضافة والقلب من مجال الحضـور. والحذف والاستبـدال من مجال الغيـاب. وهي تشمل نظـريـا كل الاحتمالات الممكنـة في النص، ولا تقتصر على تلك التي تتعلـق بأشكـال بـلاغيـة سـائدة. ممـا يجعل النموذج قـابـلا لأن تصب فيـه جميع الأبنيـة الموظفة بـلاغيـا في النصـوص القـائمـة والمحتملـة في المستقبـل. فهي وإن اتسعت لاحتـواء الأشكـال المعروفة وأدرجتها في منظومتها إلا أنها لم تصمم بمقاييسها التي لم تعد مناسبة للوضع المعـرفي اليوم. ممـا قـد يجعل الجهد المبـذول في تكييف هـذه الحالات، كي تتسق مع الأنماط التقليدية معوقـا في بعض الأحيان. لأنه يغري بالاقتصـار عليها في جزئياتها وإهمال مـا عساه أن يتجلى في النص من شبكـات التعالق المخـالفة لها. وإن كـان الأمر من الوجهة التـداولية لا يخلو من محاولة الإفادة من المصطلح القـديم لوضوحه وتحديـده إن طـابق الحالـة الجديـدة مـع التنبيـه على وجـوه التخـالف في المنظـور والوظيفة.

وربما كـان من المثمر من وجهـة النظـر العملية تقـديم تنظيم مبسط يفيـد من

المقترحات السابقة ويرسم تصورا للأشكال البلاغية طبقا للمستويات اللغوية التي غدت مألوفة ومتداولة لدى الباحثين. مما يسهل عملية تحليلها ووصفها بناء على معايير مقبولة. بيد أنه من الملائم الإشارة إلى أن معظم الأشكال البلاغية المعروفة لا يمكن أن تقتصر على مستوى لغوي واحد؛ سواء كان صوتيا أم نحويا، لأسباب عديدة من أهمها ما هو معترف به الآن من أنها جميعا تتصل بالدلالة. إذ أن أي ملمح لغوي لابد أن يتحول إلى الدلالة؛ أي يكون له معنى؛ خاصة في لغة الأدب التي تتميز ــ كما يقول «لوتمان Lotman» ــ بأنها تجعل كل عنصر حاملا لدلالة ما، ابتداء من الشكل الخطي المادي الذي تتجسد فيه الحروف إلى التركيب الكلي للنص، وبما أن كثيرا من الأشكال تتصل بعديد من المستويات اللغوية فإن تحديد موقعها في إطار أحد هذه المستويات دون غيرها يخضع في المقام الأول للعامل المهيمن عليها. وبذلك تنقسم الأشكال البلاغية إلى الأنواع التالية:

١ ــ الأشكال الصوتية:

وهي تلك الأشكال التي تتعلق أساسا بالمادة الصوتية للخطاب. فتحدث لدى المتلقي تأثرا صوتيا يدل غالبا على الإلحاح أو التناغم أو اللعب بشكل التعبير. وكثيرا ما يميز المتلقون الخاصية الأدبية للنص اعتمادا على هذا البعد الصوتي. حيث نجد الأعراف الأدبية المتوارثة تولي اهتماما خاصا للأشكال الوزنية في الشعر والنثر معا. إذ يبرز النظم في مجال الشعر. ويحتل السجع والإيقاع مكانة مرموقة في كثير من أنماط النثر الفني على اختلاف العصور والأذواق. ومن أهم الأشكال الصوتية غير الوزنية تلك التي تؤدي إلى تكرار الأصوات في الخطاب الأدبي، وينجم عنها ظواهر هامة نخص منها بالذكر ما يلي:

أ ــ الجناس بأنواعه المتعددة من تامة وناقصة وزائدة ولاحقة، ويتمثل كما هو معروف في تكرار الملامح الصوتية ذاتها في كلمات وجمل مختلفة بدرجات متفاوتة في الكثافة. وغالبا ما يهدف ذلك إلى إحداث تأثير رمزي عن طريق الربط السببي بين المعنى والتعبير حيث يصبح الصوت مثيرا للدلالة. كما نجد الجناس الناقص، ويتمثل في ظهور كلمات مختلفة لكنها ذات نسيج صوتي متشابه بالرغم من معانيها

المتغايرة. وهو شكل بلاغي أثير لدى الكتاب الذين يتلاعبون بالتصورات ويعتمدون على المهارة اللغوية. كما نجد مثلا عند جمال حمدان في تحديده لعبقرية المكان في الشخصية المصرية من أنه نتاج «التآلف الوظيفي بين الموضع والموقع». وكثيرا ما يستغل هذا النمط من التجانس الصوتي اللافت في في مجال الدعاية والإعلانات. ويعثر الباحث في كتب البلاغة - خاصة في باب الأشكال البديعية - على كثير من أنماط التجانس الذي يؤدي إليه التلاعب المحبب بالعلاقة الصوتية بين الدوال. حيث ترد دوال متشابهة لأداء مدلولات متغايرة. فتتكرر الكلمة بمعان مختلفة، وتكرر كاملة مرة ومكونة من أجزاء تنتمي لكلمات متجاورة مرة أخرى، إلى غير ذلك من أنماط التجنيس.

ب ــ القلب : ويتمثل في إعادة تنظيم العناصر التي تتكون منها الجملة مع الحفاظ على أصواتها وتغيير دلالتها. مثل «إذا لم يحدث ما ترضى فارض بما يحدث» وهو الذي يسمى في البلاغة العربية بالعكس أو التبديل، ويمثلون له بقول المتنبي:

فلا مجد في الدنيا لمن قل ماله ولا مال في الدنيا لمن قل مجده

وقد يسمى في بعض الأحيان بالرجوع، وهو العود على الكلام السابق بالنقض لنكتة - كما يقولون - ويمثلون له بقول الشاعر:

أليس قليلا نظـــرة إن نظرتها إليك؟ وكلا: ليس منك قليل

ويلاحظ أن شرط اعتبار هذا القلب من الأشكال الصوتية ــ لا النحوية ولا الدلالية ــ أن تعاد الكلمات بألفاظها، مما يجعل القيم الصوتية وتكرارها هو الخاصية المميزة للتكوين اللغوي.

جــ الحزم الصوتية: وتتمثل في بث مجموعة من الأصوات المكرورة في نسيج الخطاب لإثارة طاقتها الإيحائية الكامنة، وتفجير إمكاناتها الرافرة. ويتجسد ذلك على وجه الخصوص في الشعر حيث تنحو اللغة إلى تجاوز طابعها الاعتباطي المتعسف في العلاقة بين الصوت والمعنى أو الدال والمدلول. وكثيرا ما نجد النقاد

يتوقفون عند تحليل أثر خاص ناجم عن موسيقى الكلمات ذي طبيعة بصرية أو لونية، مما يعود إلى فكرة رمزية الأصوات الشهيرة. ومن الممكن بمتابعة الجهد التحليلي في رصد هذه العلاقات وتصنيفها أن يصل البحث إلى تحديد عمليات التداخل والتلازم بين الدوال والمدلولات، بما يؤدي إلى العثور على هياكل القيم الثقافية الكامنة والمولدة لحس التمازج بين الضوء والموسيقى في بنية اللغة الشعرية.

٢ ـ الأشكال النحوية:

لاحظنا من قبل صعوبة وضع حدود فاصلة دقيقة بين المستويات المختلفة، لأنها غالبا ما تتقاطع. فكثير من الأشكال النحوية قد تتكرر فيها بعض الأصوات أيضا، لكن دون أن يصبح ذلك هو العنصر المهيمن عليها، مما يجعلنا نضعها في الموقع الذي يستجيب لخاصيتها الغالبة. ونجتزىء من إمكانيات الأشكال النحوية ثلاثة أنماط هي:

أ ـ أشكال حذف الكلمات: وتتمثل في اختزال بعض عناصر الجملة اللازمة في السياق العادي. على أن يفهم معنى العنصر المحذوف نتيجة لضرورة استقامة السياق النحوي والدلالي. وهو شكل عام في جميع اللغات. ويسمى في البلاغة العربية بمجاز الحذف أو الإضمار مثل قول أبي العلاء:

زارت عليها للظلام رواق ومن النجوم قلائد ونطاق

وهو مجاز يعود إلى نزعة الاقتصاد في الكلام ما دام المقصود مفهوما من السياق. وقد يكون هذا الحذف في جملة تالية اعتمادا على وجود العنصر المحذوف في جملة سابقة دون أن يكون هناك ضمير عائد، فيتم اختزال عنصر من الجملة الثانية اعتمادا على وجوده في الأولى. وهذا كثير في اللغة الأدبية شعرية أم نثرية.

ويمكن أن يعتبر «الاشتغال» النحوي من قبيل الحذف أيضا؛ خاصة إذا أعملت الثاني اعتمادا على توضيحه اللاحق للأول فتحذف اللاحق منه. كما يمكن أن تحذف أدوات الربط في مثل هذه الجمل. مما ينتج نوعا من سرعة الإيقاع

وديناميكية التعبير. ويتم ذلك في الشعر أو النثر، خاصة عند تعداد بعض الدرجات للوصول إلى ذروة التعبير المتصاعد مثل: «تعال، اجر، طر، اخترق الجبال لي».

ب ـ أشكال إضافة الكلمات: والظاهرة العكسية للسابقة هي التي تتمثل في إضافة بعض الكلمات، مما يعد من قبيل الأشكال البلاغية النحوية التي تؤثر على تنظيم الخطاب الأدبي. وأهمها ما يلي:

ـ إضافة الاستهلال: وتسمى في بعض اللغات الأوروبية "Anofora" وتتمثل في تكرار بعض الصيغ أو الكلمات في مطالع الأبيات أو الفقرات، ويمكن التمثيل لها من الشهر العربي بالنموذج الجاهلي الشهير:

قربا مربط النعامة مني

الذي يتكرر في مطلع متوالية شعرية طويلة، أو تكرار كلمة «كأن» في مطلع مجموعة من الأبيات المتتالية في قصيدة شوقي عن أبي الهول.

ـ إضافة الختام: وتتمثل في تكرار مطلع الجملة في نهايتها، مما كان يسمى في البلاغة العربية بتشابه الأطراف، وأحيانا يسمى بالإرصاد ويمثلون له بقول زهير:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا ـ لا أبالك ـ يسأم

ـ إضافة الصلب: وهو ما يطلق عليه في البلاغة العربية التفويف، ويعني تكرار الأنماط النحوية في مجموعة من الجمل المتتالية، أو على حسب عبارة الخطيب القزويني «أن يؤتى في الكلام بمعان متلائمة في جمل مستوية المقادير أو متقاربتها» ويمكن أن تمثل له بقول شوقي:

الدين يسر والخلافة بيعة والأمر شورى والحقوق قضاء

ـ التعداد: ويقابل ما يسمى في البلاغة العربية باستيفاء الأقسام. ويتمثل في تنظيم عناصر مختلفة تقدم هيكلا مغلقا. وعادة ما يستخدم هذا الشكل لتجميع ما تفرق ذكره من قبل. ويكتسب في الخطاب الشعري أهمية كبيرة لا تنبع من طبيعته

الفكرية بقدر ما تعدر تحقيقا لعنصر التعالـق في ختام المقطوعة الشعرية للوحدات المبثوثة خـلالها. وقد رصد النقاد نوعين من هـذا الشكل يميزان مرحلتين مختلفتين في التاريخ الشعري:

إحـداهما مـرحلـة «التعـداد المتـدرج» وهي التـي كـانت شـائعـة في الآداب الكـلاسيكية. والثـانية هي «التعـداد الفـوضوي» وهي السـائدة في مذاهب الشعـر الحديث.

جـ ـ أشكال ترتيب الكلمات: وهي النوع الثالث من الأشكال النحوية، وتتمثل في حالات عدة نورد أهمها:

ـ التقديم والتأخير: والغريب أنه لم يظفر بتسميـة اصطلاحية في البلاغة العربية بالرغم من أهميته كشكل بارز عندما يتم بطـريقة مخالفة للاستخدام العادي بطبيعة الحال. ويتمثل في تغيير أمـاكن الكلمات. وذلك مثـل تقـديم الحال كقـول السياب:

منطرحا أمام بابك الكبير

ـ الاعتراض: وهو أن يـؤتى في السياق بجملـة معترضة تفصل بين المتـلازمين وذلك مثل قول طرفة بن العبد:

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى ـ وحقك ـ لم أحفل متى قام عُوَّدي

وقد توسع بعض النقاد المحـدثين في مفهوم الاعتراض، حتى أدخلوا فيه أنماط التنويع في التنظيم السحوي للجمل. خاصة إذا دخل نـوع جديد مثل جملـة فعلية ضمن منظومة متوالية من الجمل الاسمية.

ـ الالتفات: وهو استئناف نظام جديد في توالي الجمل يخالف السابق.

ويحدث في الضمائر والأفعـال وأنـواع الجمل. وهـو الـذي كـان يصفـه بعض اللغويين القـدماء بأنه من شجاعـة العربية، وإن كان غير قـاصر عليها. ويتصل بتوزيع وتنويع النسق النحوي بطريقة تنتج شكلا بلاغيا جديدا.

ـ التـوازي : وهو من أشكـال النظام النحـوي الذي يتمثل في تقسيـم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي، بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقـابلة في الخطـاب. وقد يسمى التشـاكل. وهو ظـاهرة جـوهريـة في لغة الشعر انتبه إليها «جاكوبسون Jakobson» بقوة. واعتمد عليها «ليفين .Levin, S» في تحليلـه لأشكـال التزاوج الشعـريـة. وهـو فيما يبدو أداة رئيسيـة في نسيج اللغـة تضمن دوام الرسالة الشعرية في الذاكرة. وكان القدماء يحتفلون به ويعولون عليه. ومن نماذج ذلك ما يحكيه الآمدي في موازنته (ص ٤٥) من أنه قد أخذ على الفرزدق قوله في المدح :

إذا التقت الأبطال أبصرت وجهه مضيئا وأعناق الكماة خضوع

فقالـوا : أساء القسمـة وأخطأ الترتيب. وإنما كان يجب أن يقـول أبصرته سـاميا وأعناق الكماة خضوع. أو أبصرت لونه مضيئا وألوان الكماة كاسفة.

بيد أن هذا اللون من التوازي سطحي مبتـذل كما يقول النقاد المحدثون. وكلما كان التوازي عميقا متصلا بالبنية الدلالية كان أحفل بالشعرية. وأكثر ارتباطا بالتشـاكل المكون للنسيـج الشعري في مستـوياته العـديدة. وإذا كـانت الأوزان الشعريـة هي مـرتكـز هـذا التـوازي على المستـوى الصـوتي فإن أنماط الجمل النحـويـة وأطـوالها وعلاقـاتها ومواقع عناصرهـا هي التي تعد مظهـر تحققه عل المستوى النحـوي، مما يدخل فيما سمي بنحو الشعر، وتؤدي ملاحظتـه ورصده إلى تكوين أجرومية للصيغ الشعرية كان التراث العربي فيما يبدو حافزا لاكتشافها في الشعرية الحديثة كما شرحنا في غير هذا المكان.

٣ ـ الأشكال الدلالية :

وهي التي تعد عادة محور التصنيفات البلاغية، وأهمها المجاز بأنواعه المختلفة. ويـلاحظ أن التعـريف الكـلاسيكي للمجـاز ينص على وجـود عنصر الاستبـدال والإحـلال فيه. سـواء كـان يتصل بكلمة أو جملـة. وسـواء سمح السياق بتجـاور المعاني، مع أولويـة بعضها على البعض الآخر مثل الكناية، أم كـان يقطع بقصدية

أحدها واستبعاد الآخر كما في الاستعارة. فاللغة الأدبية تخلق باستمرار معاني جديدة، وتداعيات أخرى لمعاني قائمة عن طريق إجراءات تغير المعنى التي تمضي متلازمة مع استبدال الكلمات. فبدلا من كلمة (أ) نجد في النص الأدبي كلمة تحل محلها. وتقوم هذه الكلمة الثانية بإثارة معنى الكلمة الأولى التي تربطها بها علاقة دلالية. وذلك عن طريق التوافق في بعض عناصر الدلالة أو التشابه في مجال المشار إليه. من هنا فإن الكلمة الماثلة في النص تجبر المتلقي على إحالتها إلى الأولى، مستعينا في ذلك بمقتضيات النظام اللغوي للدلالة. أو بطبيعة معرفته للعالم الخارجي، حتى يجد كلمة (أ) المعنية ويبني الدلالة الفعلية للنص على أساسها. واللغة مفعمة بمثل هذه الإجراءات، فإذا سمعنا شخصا يصف فتاة بأنها «جوهرة» بنينا دون مجهود يذكر معنى كونها «ثمينة أو عظيمة القيمة ورائعة» عن طريق ملاحظة العلاقة في نظامنا اللغوي بين معنى الجوهرة والشيء الثمين الجميل. فنكون قد جعلنا كلمة «جوهرة» وهي (ب) مكان كلمة «فتاة» وهي (أ) بحكم العلاقة الدلالية التي تجمع بينهما في نظامنا اللغوي. وإن كان هذا الربط لا يؤثر على قيمة الفتاة فحسب، بل يشير أيضا إلى تفاعله مع قيمة الجوهرة التي تكتسب قدرا من الحيوية والنضرة بهذا الربط. ولكي نلمح هذا التفاعل بشكل أوضح نقرأ بيت ناجي في حديثه عن منزل الحبيبة: «هذه الكعبة كنا طائفيها» فنجد أنه في الوقت الذي أضفى فيه مسحة من القداسة على منزل الحبيبة باستعارة كلمة «كعبة» له، قد خفض نسبيا من درجة قداسة كلمة «كعبة» في نظامنا اللغوي والقيمي باستخدامه لهذا التقابل، نتيجة للتفاعل الاستعاري بين الطرفين كما شرحناه فيما سبق.

وما يعنينا الآن هو أن نلاحظ أن اللغة مليئة بهذه المجازات والعلاقات. ومنذ «سوسير Saussure, F.» ونحن نعرف أن نظام العلاقات اللغوية يعتمد على محورين: أحدهما استبدالي والآخر تركيبي سياقي. وكل كلمة تكتسب قيمتها ودلالتها من وضعها في نظام هاتين العلاقتين. وما تفعله اللغة الأدبية هي أنها تقوم بتكثيف وتوظيف هذه الممارسات المجازية. مما يجعل الاستبدال فيها أصعب منالا وأعز مطلبا. وذلك نتيجة لتوخي العلاقات البعيدة، أو لارتباطها بمنظومات

قيمية ثقافية ليست في متناول الجميع. مما يجعلنا لا نستطيع ملاحظة العلاقة بين (أ) و (ب) إلا إذا عرفنا النظام الذي يجمعهما. وغالبا ما يعود هذا النظام إلى شفرات خاصة بالأدب ذاته. وهنا تكمن خصوصية المجاز الأدبي الداخلية ذات الصبغة الجمالية الحميمة، حيث تصبح العلاقة متجددة ومبتكرة. ومن ثم فإن كثيرا من المجازات الأدبية لا تلبث أن تفقد بكارتها وتتحول إلى علاقة آلية، وهذا ما حدث في اللغة العربية مثلا عند استعارة اللآلىء للأسنان والسهام للرموش والبدر للوجه، مما يجعلها تتحول إلى معان شبه معجمية.

ومع أن البلاغة الكلاسيكية قد تبينت بوضوح الأقسام الداخلية لأنواع المجاز فإن الألسنية الحديثة ومعها البلاغة الجديدة هي التي تحدد أنظمتها وأنساقها الكلية وطريقة قيامها بوظائفها في إطار مفاهيم الأبنية المتعالقة. هكذا نجد الأسلوبين يميزون بين التغييرات الدلالية الناجمة عن ظاهرة المشابهة، وهي الاستعارية. وتلك التغييرات الدلالية الناجمة عن المجاورة، وهي الخاصة بالكناية وبعض أنواع المجاز المرسل. والأولى تتصل بالمحور الاستبدالي المتعلق باختيار العناصر الدلالية، أما الثانية فترتبط بالمحور التركيبي المتعلق بتأليفها في السياق بتأليفها في السياق. وكل منهما يرتبط بنوع خاص من الكفاءاء اللغوية المتصلة بمنطقة معينة في مخ الإنسان، كما أثبت ذلك «جاكوبسون» في بحثه الذي أشرنا إليه عن الحبسة.

وعلى هذا فإن أبرز الأشكال البلاغية الدلالية، وهي تتضمن التشبيه منذ أرسطو وتختزل بعض أطرافه. ولها أدبيات فائقة في النقد والألسنية الحديثة كما مر علينا من قبل، كما أن لها وظائفها الهامة في التكثيف الأسلوبي والتفاعل الدلالي وتعديل نظام القيم الثقافية. وإذا كانت البلاغة العربية قد أولت عناية خاصة للاستعارة وأقسامها من تصريحية ومكنية، وأصلية وتبعية، طبقا لأساسها النحوي والدلالي معا، فإن ذلك قد تم على أساس منطقي يلتمس في الأدب مجرد شاهد على ما تفضي إليه القسمة العقلية. ولم يخطر لدى أحد من البلاغيين القدماء أن يتناول نصا شعريا كاملا ويستخرج منه أنواع الاستعارة ويقيس معدلات تكرار كل نوع وعلاقتها باتجاه الشاعر وعصره وثقافته حتى ينتهي إلى ملاحظات علمية حقيقية عن

درجة شيوع هذه الأنواع أو يختبر «ميكانيزمها» الوظيفي في الدلالة الشعرية. لأن ذلك ببساطة لم يكن واردا في التفكير العلمي لتلك العصور. ولو فعل للاحظ مثلا أن الاستعارة المكنية تظفر بنصيب الأسد لدى مجموعة الشعراء المحدثين في العصر العباسي ابتداء من مسلم وأبي تمام لدورها البارز في عمليات التشخيص والتجسيد. وهنا يأتي دور الدراسة البلاغية الحديثة التي تعتمد على الخطاب وتنطلق من النص وترصد الظواهر وشيوعها وتطورها لدى الاتجاهات والعصور المختلفة.

وتأتي بعد ذلك أنواع المجاز المرسل بعلاقاته المتعددة من كلية وجزئية، وحالية ومحلية، وسببية وآلية وغيرها. وهي ذات طبيعة دلالية محدودة في صميمها. وتختلف اختلافا بينا في الاستعمال النثري عنها في الشعر ولغته. وجدير بالبحث البلاغي والأسلوبي الحديث أن يأخذ في تصنيف شبكاتها وقياس معدلات تكرارها في الأنماط الأدبية المختلفة، ودرجة القرابة بينها وحالات الكناية والرمز والتعويض والإيماء في اللغة العربية، ولا يتأتى ذلك إلا باختبار الأساليب والاستخدامات النصية المحددة. ويمكن استخلاص مؤشرات علمية بالغة الأهمية عن مدى انتشار هذه الأشكال في الشعر والنثر عبر العصور المختلفة. مما قد يعدل جذريا من نظرتنا إليها ويعيد تنظيم واقع الخرائط البلاغية طبقا للفضاء النصي، وعندئذ يمكننا التحقق من صحة ما يقوله بعض النقاد من غلبة هذه الأشكال في النصوص الروائية والسردية لارتباطها بالمنظور الواقعي في التعبير، أم أن ذلك يختلف من أفق ثقافي إلى آخر طبقا للحساسية الجمالية. وأذا كانت الكناية والمجاز المرل يعتمدان على علاقة التجاور فإن هناك من يرى أن هذا التجاور يتصل بالنسق الدلالي للمعاني، وليس بالتماس الحسي في العالم الخارجي المشار إليه فحسب. وبهذا المفهوم الموسع يمكن لنا أن ندمج الكناية مع المجاز المرسل لو اتفقا في التحليل والتوظيف. بل إن بعض البلاغيين الجدد يرون أن الاستعارة ذاتها تتألف من درجتين من المجاز المرسل الذي يقوم على الكلية والجزئية بمعناهما المنطقي لا المادي. إذ أنها تعتمد على تلاقي الطرفين في عدد من العناصر الدلالية الجزئية. فإذا استعملنا

كلمة أسد للدلالة على الرجل الشجاع فإن ذلك يعود إلى أن مفهوم الشجاعة إنما هو جزء من مفهوم كل من الأسد والرجل الشجاع معا، مما يتضمن مجازين مرسلين في الآن ذاته.

ويرى بلاغيون آخرون أن المجاز المرسل يتصل بالتجاور في العلاقات الخارجية للمشار إليه في الواقع. فهو يدل إذن على العلاقة بين الأشياء وليس بين المعاني. فعندما نقول «إننا نعيد قراءة الجرجاني» ونقصد كتبه بالطبع فإن التعديل الدلالي لم يمس كلمة الجرجاني التي ظلت تشير إلى المؤلف ذاته، وإنما يتعلق فحسب بطريقة ذكر المؤلف وقصد ما أنتجه من كتب للعلاقة الحسية الخارجية بينهما؛ أي أن التعديل يتصل بالمشار إليه.

وهناك كثير من الأشكال البلاغية الأخرى التي تدخل في نطاق الأشكال الدلالية، من أهمها التورية والطباق والسخرية والمفارقة والمبالغة. وينبغي عند دراستها رصد آليتها الدلالية ونظام التداعيات التي تخضع لها وقياس درجة اتساعها في النص والرقعة التي تشغلها فيه. وذلك للتمييز بين «الأشكال الموضعية» التي تتعلق بالتعبير المفرد. والأشكال «عبر النصية» التي تسري في مساحة كبيرة من النص، وربما تشغله بأكمله. مما يرتبط بالأبنية الصغرى والكبرى للنصوص. فهناك فرق هائل بين استخدام رمز جزئي في سياق تعبيري محدد، واستخدام رمز ماثل وراء نسق كامل من العلاقات الممتدة على طول النص الأدبي. وعندئذ يتأكد لدينا ما ذكرناه من قبل من أن المنطلق العالمي للتحليل البلاغي الحديث يختلف جوهريا عن البلاغة القديمة في رصدها للأشكال المختلفة كجزئيات متشذرة لا علاقة بينها ولا تفاعل فيها. بحيث تبدأ البلاغة الجديدة من النص لتقوم بتحليله ورصد مكوناته ورسم درجات كثافته وأنماط توظيفه لمختلف الأشكال الفعلية.

وهناك ملاحظة هامة ينبغي أن ندرجها في هذا الإطار التحليلي للأشكال، وهي تتصل بضرورة استخدام ما يطلق عليه في البلاغة الجديدة «بالقراءة الجدولية Lec-ture, distributionnel, tabulaire» للنص الأدبي. وهي قراءة تمضي في المستويين الأفقي والرأسي له. ولا تكتفي بإحصاء الأشكال البلاغية في النص وقياس درجة

كثافتها وتعـالقها، وإنما تأخذ في حسابها أيضا نظريـات الازدواج والتوازي الدلالي التي أشرنا إليها من قبل، بحيث ترصد ترداد وتـرجيع العناصر الصوتية والدلالية في مواقع موزعة عل النص بأكمله. مما يخلق شبكـة تشاكله البنيوي. ويتبين لنا حينئذ أن النص الشعـري على وجـه الخصوص لا يـدين في وجـوده لـلأشكال البـلاغيـة فحسب، بقدر ما يدين لبنيتـه ذاتها. وهي تلك البنية المركبة من الازدواج والتشاكل والارتبـاط الحميم بين الصوت والـدلالة. والتـوزيع المنتظم للعنـاصر طبقا لما كـان يسميه الشكليـون الروس بـالدفقـة الإيقاعيـة، التي تصنع الأوزان من نـاحية، ولما يطلق عليه علماء السيميـولوجيـا المحدثون الطـابع الأيقوني في الاستخـدام اللغوي للشعر من ناحية ثانية.

إن هذه القراءة الجدولية للنصوص تبعد بنـا عن المنطلقات القديمة وتعدل من نظرتنا لطبيعـة اللغة الأدبية وكيفية أدائهـا لوظائفها الجماليـة؛ كما أنها الوسيلة المثلى لاكتشاف الأنماط والأسـاليب الإبداعية ووصفهـا بطريقة علمية مضبـوطة. (٦٢ - ١٧٢).

وقـد أفضى النمـوذج اللغـوي في تحليل الأشكـال الأدبيـة والبلاغيـة بتجليـاتـه المختلفة إلى تكوين ما يسمى «بمكعب البنيـة النصية» غير أنه يتعين علينا أن نقدم له بشرح مـوجز لمفهـوم الأبنية العليـا لأنماط النصوص، على أن نعـود لاستيفائهـا بـالتفصيل في الجزء التـالي المخصص لمبـادىء وتجليـات علـم النص. ولعل أبسط طريقة لتـوضيح الأبنية العليا لأنماط النصوص تطبيقها على السرديـات؛ لأن حكاية ما يمكن أن تدور حول موضوع محدد، وليكن واقعـة سرقة مثلا، إذ أنه بالإضافة إلى تضمن النص لهذا الموضـوع الكلي فإن لـه خـاصيـة كليـة في الـوقت ذاتـه وهي أنـه «قصـة»؛ بمعنى أنـه بعد أن نسمع قصـة أو نقـرأهـا فإننا نعـرف أن الأمـر يتعلق بقصة، وليس بإعلان أو محاضرة مثـلا. ولكي نوضح أن موضوع القصـة أو هدفها يختلف عن بنيتهـا المعهودة ويمثل شيئـا مستقـلا عنها يمكن أن نتصـور نصا آخـر يتنـاول السرقـة أيضـا، ولكنه ليـس قصة على الإطـلاق. وذلك بأن يكـون تقـريـرا بوليسيا، أو شهادة قضائية مقدمة عنهـا. أو بيانا بالأضرار الناجمة عن السرقة أعده

مندوب شركة التأمينات وأرفق به بـلاغ الشرطة. هذه الأنماط المختلفة من النصوص تتميز فيما بينهـا، لا بالـوظائف التـواصلية المتعـددة فحسب، وانما أيضـا بوظـائفها الاجتماعية، وبأنها تمتلك فضلا عن ذلك أنماطا مختلفة من التراكيب والأبنية.

ويطلق مصطلح الأبنية العليا على الأبنيـة الكلية التي تحدد خواص نمط معين من النصـوص. وعلى هـذا فإن البنيـة القصصيـة بنيـة عليـا، وهي مستقلـة عن المضمون؛ أي عن البنيـة الكبرى لقصة معينـة. وبالـرغم من أننا نـلاحظ أن الأبنية العليا تفـرض بعض التحديدات على مضمـون النص، فإنه يمكن القول بطـريقة تقريبية بأن البنيـة العليا تتصل بشكل النص، بينما نجد أن هدفه أو مـوضوعه أي بنيتـه الكبرى تتصل بمضمـونـه. ولا يـؤدي هـذا بـالطبع إلى الفصل القـديم بين الشكل والمضمون، لأننا نعمل في إطار التركيب البنيوي الداخلي للنص، وإنما هو تحديد لمجـالات النظر في النصـوص. وعلى هذا فإن الحادثـة الواحـدة ـ مثـل السرقة التي أسلفنا الحديث عنهـا ـ يمكن أن تصاغ في أشكـال نصية مختلفة طبقـا للسياق التواصلي.

وإذا كـانت الأبنية البـلاغيـة ـ على مستـوى الجمل والمتتـاليات ــ تعـد مدخـلا لتحديـد الأبنية العليا، بغض النظر عما تستخـدمه من مبادىء لغـوية محددة. فإن الأبنية العليا التقليـدية لا تتسع لها سوى مجالات البلاغـة والفلسفة وفن الشعر من العلوم القديمة. أو بعض العلوم الحديثة التي تدرس الأبنية النصية المحددة للدعاية السياسية أو النصوص الإعلامية في علـوم الاتصال المحدثة. هذا التوزيع للبحث في عمليات استخدام اللغة في النصوص يتم تفاديه على وجه التحديد بتكوين علم النص وهو ذو صبغـة عبر تخصصية، يتصدى لـدراسة النصوص المختلفـة وأبنيتها ووظائفهـا بمعايير علمية مشتركة. على أن الأبنيـة العليا، والأبنية الـدلالية الكبرى للنصوص يتميزان بخاصية مشتركة؛ إذ لا يتحددان بالنسبة لجمل أو لمتتالية معزولة من الجمل، وإنما بالنظـر إلى النص كله، أو إلى أجزاى كبيرة منـه على الأقل. وهذا سبب الإصرار على صفة الكليـة والشمول لهذه الأبنية. على عكـس الأبنيـة الموضعية أو الصغرى في مستوى الجمل. فعندما نقول عن نص ما إنه قصصي فإننا نشير إليه

كله وليس إلى الجملة الأولى أو الثـانية منه، ربما لا تكون جزءا من القصة باعتبارها كـذلك. والأبنيـة العليا لا تسمح لنـا بأن نتعـرف على أبنيـة أخرى محددة وشـاملـة فحسب، بل تحدد في الآن ذاتـه النظام والترتيب الكلي لأجزاء النص. ومـن هنا فإن البنية العليـا ينبغي أن تتألف من وحدات ذات مراتب محددة مرتبطـة بأجزاء النص المتراتبـة. والتعبير الشكلي عن هذه المسألـة يمكن أن يتم على النحو التـالي: تنطبع البنيـة العليا في بنيـة النص؛ أي أن البنيـة العليـا هي نوع من الهيكـل الذي يتخـذه النص. وباعتبارها هيكلا للنص فإن المتحدث عند إنتاجه يعرف أنه الآن سيحكي أو يكتب قصـة مثلا، والمستمع أو القـارىء لا يعرف الموضـوع الذي يـدور حولـه النص حتى يفرغ من تلقيه، لكنه يدرك طيلة الوقت أن النص قصة.

وإذا كنا قد رأينا أن الأبنية العليا توجد بشكل مستقل إلى حد ما عن المضمون، وأن هذه الأبنية لا تـوصف باستخدام علوم النحو واللغـة، فإن بوسعنا أن نضيف إلى ذلك بأن شخصا مـا يمكن أن يتكلم ويفهم أية لغة دون أن يكون جـديرا لهذا السبب ذاته بأن يحكي قصة ما بها. كما أنـه ليس من المفيد للمتكلم أن يتقن قواعد النحو مثلا دون أن يعرف كيفية روايـة الأحداث اليومية، أو يفهم بشكل صحيح ما يرويه له الآخرون. ومعنى هذا أنـه ينبغي لنا أيضا أن نتقن القواعد التي تنبني عليها الأبنية العليـا. وهذه القـواعد تنتمي إلى مجال كفاءتنـا اللغوية والتـواصلية العـامة. ولهذا فإن علماء النص يتوقعون أن يقع عدد من الأبنية العليا داخل الأنماط المتعارف عليها والتي يعـرفها غـالبية الجماعـات اللغويـة؛ خاصة ممـن ينتمون إلى مجال مهني واحد. (٧١ـ ١٤١).

لكن كيف يتأتى لنا أن نصف هذه الأبنية العليا التي تقوم عليها أنماط النصوص المختلفة؟ إن التعرف بطريقة تجريـدية على العمليات النصية ليس ملائما فحسب، بل هو ضروري كـذلك. وربما كان هـذا ناجما من أن الأبنيـة العليا ذاتها وهيـاكلها يمكن أن تتجلى بأنظمة سيميولـوجية مختلفة؛ فبنية حكايـة ما ربما يتم التعبير عنها من خلال نص لغوي، أو عبر مجموعـة من الرسوم، أو بفيلم سينمائي. ومعنى هذا أنه يتم الحفـاظ تقريبا على البنيـة النمطية للحكايـة ـ وهي التي نطلق عليهـا البنية

الروائية لتفادي الخلط بينها وبين النص المحكي ذاته ـ في الرسائل المتعددة للأنظمة السيميولوجية. ويترتب على ذلك أن أي نظام من المقولات والقواعد الروائية النمطية التي تحدد البنية الروائية لا يمكن أن يتجلى بشكل مباشر، بل يحتاج دوما إلى نظام آخر، إلى لغة أخرى ثانوية للتعبير عنه.

والآن: كيف نصف شكليا بنية هذا النمط؟ إن هذا الوصف يمكن أن يتخذ خاصية حدسية إلى حد ما. كما كان يحدث مثلا في علم السرديات التقليدي، أو في طرائق البرهان. كما يمكن أن يتخذ شكلا صريحا كما نرى في نظرية الأجناس الأدبية وعلوم المنطق، ولكن الإجابة المنظمة عن هذا السؤال تتصل بالتعريف المتقدم: وهو أن البنية العليا نمط من الهياكل التجريدية التي تؤسس النظام الشامل للنص. وهي تتكون من مجموعة من المقولات التي تخضع في إمكانيات توافقاتها لقواعد عرفية قابلة للتحول. هذه الخاصية تتوازى مع النحو الذي نصف به الجملة، ونحن لذلك نتحدث عن شكل نصي، وتوحي لنا هذه الصياغة بأنه من الملائم للوصول الى هذه الانماط من النظم السيميولوجية المجردة ان نعثر على إجراءات تعمل بشكل مماثل للنحو والمنطق، مما يقتضي ان نحدد أولا:

أ ـ مجموعة من المقولات من أجل الأبنية العليا المختلفة.

ب ـ كما نحدد مجموعة من القواعد التي تحكم طرق توافق هذه المقولات فيما بينها بحيث يمكن لقواعد هذه التشكيلات مثلا أن تقول:

إذا كانت المقولات تتكون من (أ ـ ب ـ جـ) فإن مايمكن تقبله من توافقاتها إنما هو (أ ـ ب) أو(ب ـ جـ) أو(أ ـ جـ) وليس (ب ـ أ) أو (جـ ـ ب) أو (ب) أو (جـ ـ أ) أو (أ ـ ب ـ جـ) إلى آخره.

ولقد جربت اللغات المختلفة بعض هذه الظواهر والامكانيات التوافقية في أنماط الوزن أو التقفية الشعرية مثلا. وبالاضافة الى تلك المقولات والقواعد التي تتولد منها الأبنية الاساسية الأولية للأنظمة المختلفة وتصفها بشكل مباشر فإن هناك قواعد اخرى للعلاقات القائمة بين هذه الأبنية وهي ماتسمى بقواعد التحويل.

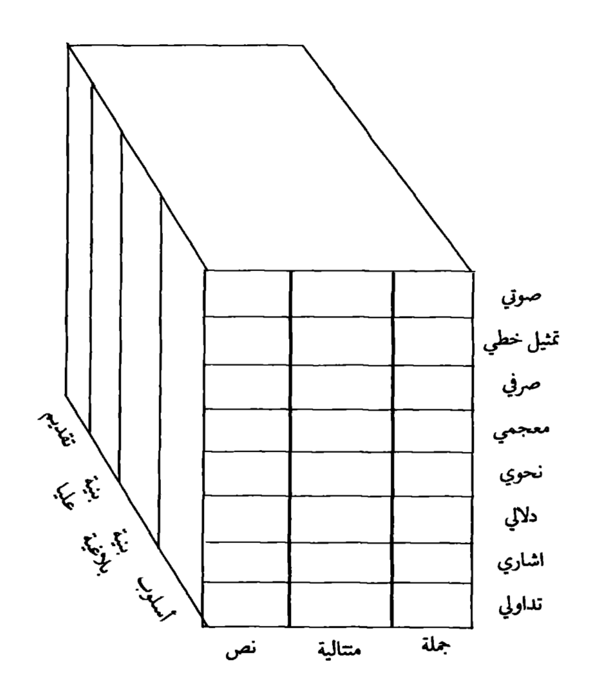
وعلينا أن نميز بين الأنماط المختلفة للأبنية العليا فبوسعنا مثلا أن نقوم بتقسيم مبدئي يعتمد أساسا له تلك الأبنية التي تتكون من أنظمة أولية مثل اللغة الطبيعية، اذ تتجلى عبرها الأبنية العليا ، ونظم الوزن والإيقاع التي تقوم عليها فكرة النظم الشعري إنما تتبع جملة من التحديدات الداخلة عل الأبنية الصوتية و الصرفية، وربما النحوية ايضا بشكل جزئي ، للنص هذه التحديدات تقوم بشكل مستقل مبدئيا عن مضمون النص وعلى العكس من ذلك فإن المعتاد في البنية السرديةأنها تتجسد عبر الأبنية الدلالية الكبرى للنص، كما أن بوسعنا أن نتوقع اعتماد بنية عليا أخرى على البنية التداولية للنص إذا كان حواريا، كما يحدث في متتاليات الأفعال الكلامية في مناقشة برهانية أو في مشهد مسرحي . (٧١ـ ١٤٤).

وجملة الأمر في علم النص أنه إذا أردنا أن نقدم تلخيصا شاملا يصلح خريطة لأهم الأبنية النصية التي توضع بعد ذلك في سياقها التواصلي المتفاعل، فإن علينا ان نميز أولا بين أنماط النصوص المختلفة، وذلك لما لها من صلة وثيقة بالمقاييس المعرفية والتواصلية والاجتماعية والثقافية.

وقياسا على تقسيم العلوم المعتاد الى نحو ونظرية لغة وفلسفة لغة وسيميولوجيا فإن علينا أن نميز في المقام الاول بين الأبنية النصية طبقا للمستوى الذي تقع فيه من صوتي ونحوي، ودلالي وتداولي. ثم علينا أن نميز داخل كل مستوى بين الأبنية الصغرى الموضعية والأبنية الكبرى الكلية، أي طبقا لامتداده والدائرة التي يشملها. ومن المعتاد في العلوم الأخرى أن نقابل تقسيمات مشابهة، فهناك في الاقتصاد مثلا التمييز بين الوحدة الاقتصادية الصغرى للأسرة، والوحدة الكبرى للجماعة أو الاقليم أو الدولة أو مجموعة الدول.

كما يتم على كل مستوى تحليلإامكانية استخدام القواعد والمقولات المختلفة بطريقة دالة تنتج الأساليب المتعددة، ومماينجم عن ذلك من أبنية متميزة، سواء كانت موضعية أو كلية، أو عمليات تتجلى في الأبنية اللغوية للنص باعتبارها هياكل او صيغ تم تحديدها عرفيا، مثل الأبنية البلاغية، أو هي في سبيلها لتصبح كذلك واذا كان وصف الأبنية النحوية للجملة جزءا داخلا في الوصف النصي فانه يتم

تجاوزه في هذا المضمار لانـه الموضوع الخاص بالنحو، ولأن علم النص اذا كـان يعتمد على اللغـة فهـو يهتم بـالإجـراءات الموسعـة التـي تشمل مـايتجـاوز نطـاق الجملـة المحدود.



مكعب البنية النصية

وربما لوحظ أنه بقدر مايبتعد علم النص عن الوصف اللغوي فان خطواته المنهجية وملاحظاته تصبح اكثر إبهاما واقل تنظيما فنحن نعرف مثلا عن دلالة المتتاليات النصية اكثر مما نعرف عن تداوليتها . كما نعرف عن الأبنية الأسلوبية والبلاغية اكثر مما نعرف حتى الآن عن الابنية العليا الكلية لأنماط النصوص والخصائص الفنية الشاملة لها مثل طرق تقديمها وعوامل بروزها .

لكن الباحثين في علم النص يرون من الوجهة المنهجية أن الأبنية المهمة تجريبيا ونظريا هي تلك الأبنية النصية واللغوية التي تربطها علاقة وثيقة بخواص السياق المعرفية والاجتماعية والثقافية أي بالجانب التداولي .

ومع الأخذ في الاعتبار صعوبة التمثيل التخطيطي الدقيق للأبنية المعقدة فإن علماءالنص قد تمكنوا من إدماج مجموعة من الأبنية النصية الأساسية وتمثيلها في هيكل تصويري ، يعتمد على توظيف أبعاد ثلاثة هي :

المستوى ، المجال ، الشكل .

بحيث يتكون المستوى ـ وهو الأيمن ـ من ثماني درجات ، والمجال ـ وهو الأوسط في الرسم ـ من ثلاث والشكل وهو الأيسر ـ مع أربع ـ مما ينتج في نهاية الأمر ستا وتسعين (٩٦) وحدة ، تتضمن عناصر البنية النصية ، وما يقوم بينها من علاقات طبقا للشكل المرسوم في الصفحة السابقة (٧١ ـ ١٧٢) .



نحو علم النص

- النص وعلمه
- الأبنية النصية



النص وعلمه

تحديد النص وسياقه :

هناك تعريفات متعددة تشرح مفهوم النص "Texte" بصفة عامة. وأخرى تبرز الخواص النوعية الماثلة في بعض أنماطه المتعينة، خاصة الأدبية. لكننا لا نصل إلى تحديد واضح قاطع بمجرد إيراد التعريف؛ بل علينا أن نبني مفهوم النص من جملة المقاربات التي قدمت له في البحوث البنيوية والسيميولوجية الحديثة. دون الاكتفاء بالتحديدات اللغوية المباشرة، لأنها تقتصر على مراعاة مستوى واحد للخطاب، هو السطح اللغوي بكينونته الدلالية. من هنا فإن تعريف «جوليا كريستيفا» "Kristiva, J - على تشابكه - قد ظفر باهتمام خاص، لأنه يطعن في كفاية النظر إلى هذا السطح ويبرز ما في النص من شبكات متعالقة.

(فهي ترى أن النص أكثر من مجرد خطاب أو قول. إذ أنه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة عبر لغوية؛ بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة، لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها. وبهذه الطريقة فإن النص «جهاز عبر لغوي. يعيد توزيع نظام اللغة، بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها. والنص نتيجة لذلك إنما هو عملية إنتاجية، مما يعني أمرين :

١ - علاقته باللغة التي يتموقع فيها تصبح من قبيل إعادة التوزيع (عن طريق التفكيك وإعادة البناء). مما يجعله صالحا لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له.

٢ - يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى؛ أي عملية «تناص» "Inter Textualite" ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة، مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه. (٦٠ - ١٥). وترتبط بهذا المفهوم عند «كريستيفا» فكرة النص باعتباره «وحدة أيديولوجية» "Idéologeme" على أساس أن إحدى مشكلات البحث السيميولوجي حينئذ تصبح طرح التقسيم

البلاغي القديم للأجناس الأدبية، لتحل محله عمليات تحديد لأنماط النصوص المختلفة. بالتعرف على خصوصية النظام الذي يهيمن عليها، ووضعها في سياقها الثقافي الذي تنتمي إليه. وبهذا فإن التقاء النظام النصي المعطى ـ كممارسة سيميولوجية ـ بالأقوال والمتتاليات التي يشملها في فضائه، أو التي يحيل إليها فضاء النصوص ذاتها يطلق عليه «وحدة أيديولوجية» .

وهذه الوحدة هي وظيفة التناص التي يمكن قراءتها مجسدة في مستويات مختلفة، ملائمة لبنية كل نص، وممتدة على مداره. مما يجعلها تشكل سياقه التاريخي والاجتماعي. (٦٠ ـ ١٦).

ويعلق «بارت Barths, R » على هذا التحديد للنص مشيرا إلى أن نظرية النص هي أولا نقد مباشر لأية لغة واصفة. أي أنها مراجعة لعملية الخطاب. ولذلك التمست تحولا علميا حقيقيا. وإذا كان النص يمكن أن يتضح في تقديره بتعريف؛ فإنه أيضا، وربما بالأحرى ـ يتضح بمجاز. وتعريف «كريستيفا» يستخدم جملة من المفاهيم النظرية التي تدين لها النظرية النقدية. مثل الممارسات الدلالية وتخلّق النص والتناص. فالنص ممارسة دلالية منحها علم العلامات ـ أو السيميولوجيا ـ امتيازا. لأن عملها الذي يتم بواسطته اللقاء بين الفاعل واللغة عمل مثالي. وإن وظيفة النص هي التي تجسد مسرحيا هذا العمل. وإذا تساءلنا عن الممارسة الدلالية فهي نظام متميز، خاضع للتصنيف، يعيد للكلام طاقته الفاعلة. ولكن الذي يتطلبه ذلك المفهوم ليس مجرد فعل إدراك، بل هو متعدد الجوانب. وليس هناك من يطمح بقصر عملية الاتصال على الترسيمة الكلاسيكية البسيطة التي اعتمدتها الألسنية، وهي الباث والقناة والمتلقي، إلا إذا اعتمد على ما ورائية الفاعل التقليدي، أو على التجريبية. والنص عملية إنتاج. وذلك لا يعني أنه ناتج لعمل فحسب مثل الذي تتطلبه تقنية السرد والتصرف في الأسلوب. ولكنه الفضاء ذاته حيث يتصل صاحب النص وقارئه. النص يعتمل طوال الوقت ومن أنى تناولناه. ولو كان مكتوبا مثبتا فهو لا يكف أيضا عن التفاعل وعن تعهد مدارج الإنتاج. لكن: ماذا يتفاعل فيه النص؟ اللغة. إنه يفكك لغة الاتصال، لغة التمثيل أو لغة التعبير، ويعيد بناء لغة

أخرى ذات حجم، دون عمق ولا سطح. لأن اتساعها ليس اتساع الشكل أو الإطار للوحة الفنية. ولكنه اتساع الحركة التركيبية. لا حدود له منذ أن نخرج عن إطار الاتصال الشائع، وعن حدود المشابهة القصية أو الخطابية. (٢٤ ـ ٩٣).

وقد تبلور هذا المفهوم للنص عند «بارت» في بحث كتبه عام ١٩٧١م بعنوان «من العمل إلى النص». وقدم فيه نظرية مركزة عن طبيعة النص من مفهوم تفكيكي «Deconstruire» في الدرجة الأولى يمكن إيجازها في النقاط التالية:

١ ـ في مقابل العمل الأدبي المتمثل في شيء محدد نقترح مقولة النص التي لا تتمتع إلا بوجود منهجي فحسب. وتشير إلى نشاط؛ إلى إنتاج. وبهذا لا يصبح النص مجربا، كشيء يمكن تمييزه خارجيا. وإنما كإنتاج متقاطع. يخترق عملا أو عدة أعمال أدبية.

٢ ـ النص قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم.

٣ ـ يمارس النص التأجيل الدائم. واختلاف الدلالة. إنه تأخير دائب. فهو مبني مثل اللغة، لكنه ليس متمركزا ولا مغلقا. إنه لا نهائي. لا يحيل إلى فكرة معصومة. بل إلى لعبة متنوعة ومخلوعة.

٤ ـ إن النص وهو يتكون من نقول متضمنة، وإشارات وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة تكتمل فيه خريطة التعدد الدلالي. وهو لا يجيب على الحقيقة وإنما يتبدد إزاءها.

٥ ـ إن وضع المؤلف يتمثل في مجرد الاحتكاك بالنص. فهو لا يحيل إلى مبدأ النص ولا إلى نهايته. بل إلى غيبة الاب، مما يمسح مفهوم الانتماء.

٦ ـ النص مفتوح. ينتجه القارىء في عملية مشاركة. لا مجرد استهلاك. هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة. وإنما تعني اندماجهما في عملية دلالية واحدة. فممارسة القراءة إسهام في التأليف.

٧ ـ يتصل النـص بنوع من اللذة المشـاكلة للجنس. فهـو واقعة غـزلية. (٦٣ ـ ١٤٧).

وتعـد مجموعـة هـذه المفاهيم لـونـا من التطبيق المبكـر للتفكيكية التي ازدهـرت فلسفيا بعد ذلك عند «دريدا«Derrida,j» وإن كانت تفتح آفاقا حركية متجاوزة لمفهوم النص بالتركيز على «ديناميكيتـه» إلا أنها لا تعيننا كثيرا في عملية بناء مفهومه. مما يدعونا لالتماس منظور مغاير لتحديد النص.

وهنا تبرز أهمية المنظور اللغوي الـذي يمنحنا بعض المؤشرات الضرورية لتكوين فكـرة واضحة عن النص عمـومـا قبل أن نتطرق إلى مشكـلات النص الفني والأدبي بتعقيـداتها النـوعيـة. وحينئـذ نـرى أن الخاصيـة الأولى لتحديـــد النص هي الاكتمـال، وليس الطول أو الحجم المعين. وقد كان اللغوي الكبير «هيلميسليف» «Hjelmslev,l» يقول إن أبعـاد العلامة لا تمثل منظورا منـاسبا لتحديـدها. بحيث نجد أن كلمة واحدة مثل «نار» يمكن أن تكون علامة، في مقابل عمل روائي ضخم مثلا. فكل منهما يمكن اعتباره «نصا». وذلك بفضل اكتماله واستقلاله بغض النظر عن أبعاده أو مدى طوله. بحيث يمكن أن يقال إن هذه الابعاد تتوقف على التحليل ولا تمس في شيء تعريف الموضـوع. وفي هذا الصدد يقول أحـد اللغويين المحدثين: إن مفهـوم النص يعني أن التحليل يبدأ بـالوحـدة الكبرى التي تـرسم حدودهـا عن طريق تعيين الفواصل والقواطع الملمـوسة لاتصالها. ومعنى هذا أن علينا أن نضحي بفكرة الطول في سبيل الوصول للنص المستدير المكتمل، الذي يحقق مقصدية قائلة: في عملية التواصل اللغـوية. وقد تستخدم في هذا المجال فكـرة «انغلاقه على نفسه» كمحـور لتحديـد هذا الاكتمال. لا بمعنى عـدم قبولـه للتأويلات المختلفـة، وإنما بمعنى اكتفائه بذاته. فيصبح النص هـو «القول اللغوي المكتفي بذاته، والمكتمل في دلالته». ومـا لا يحقق هذا الشرط ـ مهما كان طـوله ـ لا يعتبر نصـا. وعندئذ يصبح التحليل هو مقياس الوحدة الكبرى النصيـة التي تقوم كمنطلق لا محيد عنه لفحص ما تحتها من مستويات (٥٧ ـ ١٩).

ونلاحظ على الفـور أن هذا التحديد ينطبق على المجال اللغـوي البحت، مما لا

يكفي لتعريف النص الأدبي، حيث ينبغي أن نأخذ في الاعتبار ما يسمى بالبنية العليا وهي طبيعة الأعراف والشفرات النوعية للأدب كما أشرنا إليه من قبل. فإذا كان النص اللغوي يتحدد بأنه إنتاج مباشر لعمليات الكلام، ويتشكل في جملة من الدوال والمدلولات، فإن اللغة الأدبية التي تتمتع بوضع فردي خاص من الوجهة السيميولوجية تجعل النص الأدبي لا يمكن اعتباره مجرد ممارسة متعينة للنص اللغوي. بل هو رسالة ناجمة عن نظام محدد من المفاهيم والشفرات. وبالفعل فإننا بدون أن ننسى المستوى التعبيري للغة الأدبية ـ الذي يعتمد على الشفرة اللغوية ـ لابد أن نبرز في النص الأدبي الخواص الناجمة عن توافق جملة من عمليات التشفير، وعلاقاتها الجدلية وتراتبها البنيوي. مما يجعلها تؤلف شفرة أدبية عامة يعتمد عليها في تحديد الأجناس أو العصور الأدبية على سبيل المثال.

ومعنى هذا أننا عندما نتحدث عن «نص أدبي» فإننا نحيل إلى أفق أو فضاء خاص له حدود معينة. وتتجلى في هذا الفضاء ـ بطرق متفاوتة في الصفاء ـ مجموعة من الدلالات التي يسمح بها النص. وهي دلالات يتعين على القراءات النقدية تحديد مكوناتها وكشفها وتفسيرها بمنظور أسلوبي أو بنيوي أو سيميولوجي. حيث تمثل شبكة من التقنيات الفنية المحددة، مثل الاستعارات والرموز، وأشكال التكرار والتوازي وأبنية الايقاع، والصور النحوية والشفرات السردية المختلفة. مما يتميز به النص الأدبي عن النصوص اللغوية الصرفة. ويدعو قارئه إلى أن يتبين فيه دلالات مفتوحة؛ غير أحادية. منسجمة مع شكل الخطاب، ومرتبطة في الآن ذاته بطبيعته التعددية. (٦٥ ـ ٩٩).

ويتخذ الباحث السيميولوجي الروسي «لوتمان Lotman, L» منظور أكثر شمولا عندما يدرج مفهوم النص في تصوراته الكلية عن الفن. فيرى أن تحديد النص يعتمد على المكونات التالية:

١ ـ التعبير: فالنص يتمثل في علاقات محددة، تختلف عن الأبنية القائمة خارج النص. فإذا كان هذا النص أدبيا فإن التعبير يتم فيه أولا من خلال علامات اللغة

الطبيعية. والتعبير ــ في مقابل اللا تعبير ــ يجبرنا على أن نعتبر النص تحقيقا لنظام، وتجسيدا ماديا له. وطبقا لثنائية «سوسير Saussure» الشهيرة التي تضع الكلام مقابل اللغة فإن النص ينتمي دائما إلى مجال الكلام التنفيذي الفردي.

٢ ــ التحديد: فالتحديد لازم للنص. وهو بهذا المعنى يقوم في مقابل جميع العلامات المتجسدة ماديا والتي لا تدخل في تكوينه. طبقا لمبدأ التضمن وعدم التضمن. كما أنه من ناحية أخرى يقوم في مقابل جميع الأبنية التي لا يبرز فيها ملمح «الحد»، مثل أبنية اللغات الطبيعية ذات الخواص غير المحدودة والمفتوحة لنصوصها اللغوية المتكاثرة. وبالرغم من ذلك فإن نظام اللغات الطبيعية يحتوي على أبنية تدخل فيها بوضوح مقولة التحديد مثل الكلمة والجملة. ومن هنا فإنهما يحتلان مركزا مرموقا في تكوين النص الفني، وذلك للتشاكل الذي لوحظ بين النص الفني والكلمة. وكما برهن الباحثون فإن النص يحتوي على دلالة غير قابلة للتجزئة مثل «أن يكون قصة» أو «أن يكون وثيقة» أو «أن يكون قصيدة» بما يعني أنه يحقق وظيفة ثقافية محددة وينقل دلالتها الكاملة. والقارىء يعرف كل واحد من هذه النصوص بمجموعة من السمات. ولهذا السبب فإن نقل سمة ما إلى نص آخر إنما هو وسيلة جوهرية لتكوين دلالات جديدة. وذلك مثل سمة الوثيقة التي قد تنقل إلى العمل الفني وتوجه دلالته. ويؤدي تراتب النص وانقسام نظامه إلى نظم فرعية مركبة إلى قيام مجموعة من العناصر التي تنتمي إلى بنيته الداخلية بالبروز كحدود واضحة لنظم فرعية من أنماط مختلفة. وذلك مثل حدود الفصول والمقاطع والأشطار والأبيات والفقرات. هذا الحد عندما يبرهن للقارىء أن الأمر يتعلق بنص ما. ويثير في وعيه كل نظام الشفرات الفنية الملائمة له؛ فإنه بذلك يوجد في وضع بنيوي قوي.

٣ ـ الخاصة البنيوية: إن النص لا يمثل مجرد متوالية «Séquence» من مجموعة علامات تقع بين حدين فاصلين. فالتنظيم الداخلي الذي يحيله إلى مستوى متراكب أفقيا في كل بنيوي موحد لازم للنص. فبروز البنية شرط أساسي لتكوين النص. لهذا فإننا إذا أردنا أن نتعرف على نص فني مكون من مجموعة من جمل اللغة الطبيعية ـ وهو النص الأدبي إذن ـ كان من الضروري أن نلمس تشكيلها لبنية من نمط ثان على

مستوى التنظيم الفني. ومن الواضح أن هـذه الخاصية البنيوية ترتبط بقـوة بخاصية «التحديد» السابقة. (٥٦ ـ ٧١).

ونستخلص من ذلك أن مصطلح النـص عنـدمـا يستخـدم في الأدب ينبغي أن يعتمد على عـدد من المبـادىء الهامة طبقا للسيـاق الذي يـرد فيه. فـإذا أطلقناه على «التكوين الفني المحـدد المُبْنَيَنْ وجعلناه قائما في مقـابل مفهوم «العمل الأدبي» تـركنا هذا الأخير الاعتداد بالأبعـاد التاريخية والاجتماعية والثقافيـة للنص الأدبي، مما يجعله يتضمن علاقـاته بالمبـدع الذي ينشئه والجمهـور الذي يتلقاه. وهي عـلاقات ذات طابع سببي أحيانا، مثلما نرى في عمليـات التوليد والمصادر والمؤثرات والبواعث. أو ذات صبغة غـائية مثل المقـاصد والأهـداف. وحينئذ يمكننا أن نـلاحظ أن أي نص أدبي لا يصـل بالضرورة إلى أن يكون عملا أدبيا بهذا المفهـوم؛ إذ كثيرا ما نجد نصوصا غير مطبوعة ولا معروفة. مما يعني حرمانها من الحياة الثقافية والأدبية.

فإذا قبلنا هذا التحـديد للمصطلح فإن التحليل النصي يتوجه بصفـة خاصة إلى مادة محددة في تركيبها الأفقي؛ هي تلك التي تقع بين بـداية النص ونهايته. مما يعني إغفال الجانبين الإشاري « Referentiel والتداولي Pragmatique » الواردين في مكعب البنية النصية السابق، وهذه مجرد خطـوة إجرائية تعقبها عملية عودة للتركيب الكلي للبنية الشاملة.

بيـد أن هـذا الطـابع التركيبي للنص لا يقتضي كما أسلفنـا اتخاذ معيـار متصلب للامتـداد الطولي. فالنص يمكن بـالفعل أدبيا أن يكون مقطـوعة شعريـة لا تتعدى مسـاحتهـا صفحـة أو بعض صفحـة، ويمكن أن يكـون روايـة تستغـرق مئـات الصفحـات. غير أن الـرسالـة التي يتضمنهـا كل من النصين تنحصر في حـدودهما المادية الخاصـة؛ بحيث لا يمثل الامتداد عـاملا جـوهريا في تحديـد القيمة النـوعية للنص. بل مجرد خـاصيـة تتعلـق بتراكب الأبنيـة الصغـرى "Micro Structure" والكبرى "Macro" المتصلة بمختلف الأجناس الأدبية. وليس معنى ذلك أيضا أن حجم النص لا يفرض شروطا معينة على ممارسة التحليل النصي. ففي الواقع نجد أن كثيرا من الإجراءات المنهجيـة ـ خاصة تلك التي تتطلب عمليـات إحصاء كمي كما

في بعض التحليلات الأسلوبية ـ تنحو إلى تفضيل التطبيق على نصوص أدبية ذات أطوال محدودة لأسباب عملية.

وهناك مسألة أخلاى ذات أهمية بارزة في تحديد النص الأدبي هي ما يتصل بالعنوان الموضوع له. فعن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي. ومثل هذا قد يحدث في بقية النصوص، كما نرى في النصوص الصحفية والدور الرئيسي للعنوان أو «المانشيت Manchette» فيها. مما يجعلنا نسند للعنوان دور «العنصر الموسوم سيميولوجيا في النص»، بل ربما كان أشد العناصر وسما. وليس معنى هذا أيضا أن جميع التحليلات النصية لابد أن تشمل العنوان؛ بل على العكس من ذلك فإن اختيار العنصر الموجه للدلالة يمثل تحديا واضحا للمحلل واختبارا لمدى إصابته. ويصبح الشروع في تحليل العنوان أساسيا عندما يتعلق الأمر باعتباره عنصرا بنيويا يقوم بوظيفة جمالية محددة مع النص أو في مواجهته أحيانا. وذلك مثل الإشارة إلى شخصية أو شخصيات محورية، كما نرى مثلا في «دون كيشوت» أو «الحرافيش». أو إلى مكان يشمل مساحة هامة محورية في فضاء النص مثل «زقاق المدق» أو «مدينة بلا قلب». أو إلى أحداث تمثل مؤشرا يحدد الطابع الفكري أو الأيديولوجي للنص مثل «الحرب والسلام» أو «موسم الهجرة للشمال» أو «أقول لكم». كما يمكن أن يقوم العنوان بدور الرمز الاستعاري المكثف لدلالات النص مثل «شجر الليل» أو «مقتل القمر» أو «المعبد الغريق». أو يشير إلى أساطير موظفة في النص مثل «عوليس» أو «رحلة السندباد». إلى غير ذلك من الوظائف الدلالية والجمالية. فإذا أشار العنوان إلى أمر غائب في النص، فإن التقابل بينهما يمكن أن يصبح هو البنية المولدة للدلالة والجديرة بأولوية التحليل. (٦٥ ـ ١٠٠).

وهناك سمة أساسية أخرى للنص الأدبي شغلت الباحثين البنيويين ومن يهتم من التفكيكيين بالأدب وهي علاقة النص بالكتابة "Ecriture" وارتباطهما معا بمصطلح الخطاب "Discourse" بحيث يعد الخطاب من هذا المنظور حالة وسيطة تقوم ما بين اللغة والكلام.

وهـذه السمة ذات أهميـة خاصـة في عمليات الفهم والتأويل؛ أي في عمليـات إنتاج النصـوص وإعادة إنتـاجها مرة أخـرى. وفي هذا الصـدد يقول «بـول ريكور» "Ricoeur P" : لنطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة. إن هذا التثبيت أمر مـؤسس للنص ذاته ومقوم لـه. ولكن ماهو هذا الشيء الـذي يتم تثبيته بواسطة الكتـابة؟ يلاحظ أن كلمة خطـاب في هذا السياق لا تزال عـامة جدا، فهل يقصد بها مـا تم نطقه فيزيائيـا أو عقليا؟ هل يعني ذلك أن كل كتابة قـد وجدت في البدايـة على شكل كلام منطـوق؟ أو على الأقل كانت قبل وجـودها الفعلي مـوجودة بالقوة في الكلام المنطوق. وبعبارة موجزة: كيف تتحدد العلاقة بين النص والكلام؟ لقد سعى الكثيرون إلى القول بأن كل كتـابة تنضاف إلى كلام سـابق عليها. وبالفعل إذا فهمنا مع «دو سوسير» بأن الكلام هو التحقيق الفردي للغة داخل حدث خطاب معين؛ أي إنتاج خطاب مفـرد من طرف متكلم واحد، فستكون هـذه الوصفية هي ذاتها وصفية كل نص. إنه يعني إنجازا فعليا للغة من طرف فرد محدد. وبالإضافة إلى ذلك فإن الكتابة باعتبارها مؤسسة اجتماعية لاحقة بالكلام. بحيث يظهر أنها موجهة أسـاسـا لتثبيت كل التمفصلات التـي سبق أن ظهرت عبر عمليـة النطق الشفـوي بواسطة أشكال خطية معينة. كما أن الاهتمام الشديد الـذي يوليه الباحثون للكتابات الصوتية يبدو كأنه يثبت أن الكتابة لا تضيف شيئـا لظاهرة الكلام سوى تثبيته الذي يسمح بالمحافظـة عليه. ومن هنا ينبع الاعتقاد الشائع بأن الكتـابة هي كلام مثبت. وأنها سواء كانت في أشكال خطية أو مسجلة هي كتابة لكلام ما تؤمن له استمراريته الزمنية. وتمنحه الصورة التي من خلالها يبقى ويدوم. لكن يمكننا أن نتساءل عما إذا لم يكن ظهور الكتابة المتأخـرة قد أحدث تحولا جذريا في علاقتنا بمنطـوقات خطابنا ذاته. إن ما يمكن أن يعطي ثقلا لهذه الفكرة التي تقضي بوجود علاقة مباشرة بين ما يراد قوله في كل منطوق وبين الكتابة هو طبيعة القراءة في علاقتها بالكتابة. وبالفعل فإن الكتـابة تستـدعي عمل القراءة طبقـا لعلاقـة معينة هي التي تسمح لنـا بإدراج مفهوم التأويل. ويكفي القـول بأن القارىء يأخـذ هنا مكان المحـاور داخل عملية الكلام، تماما مثلما تأخذ الكتابة مكان العبارة المنطوقة والمتكلم معا. (١٧ ـ ٣٧).

وقد أثبتت بعض الدراسات الحديثة ارتباط الأبنية اللغوية - خاصة الصيغ - بالوسيط الذي يولدها، واختلافها الكبير في حالة الشفاهية عنها في حالة الكتابة، واستثمر بعض الباحثين هذه المعالم الفارقة في التحليل العلمي لأنماط الصيغ الشفوية في الفولكلور والآداب القديمة ومنها العربية قبل مرحلة التدوين. بل يمكننا بيسر أن نرجع كثيرا من خصائص الكتابة - خاصة الأدبية والشعرية — لأثر هذه المرحلة الشفوية في تكوين الصيغ واتخاذ السبل المختلفة للاحتفاظ بها ماثلة في الذاكرة عن طريق الأبنية الصوتية والنحوية والدلالية.

وعلى هذا فإن مفهوم النص ينطوي على أن الرسالة المكتوبة متركبة مثل العلامة؛ فهي تضم من جهة مجموعة الدوال بحدودها المادية من حروف متسلسلة في كلمات وجمل وفقرات وفصول. ومن جهة أخرى المدلول بمستوياته المختلفة. فالنص يقيم - كما يقول «بارت» - نظاما لا ينتمي للنظام اللغوي ولكنه على علاقة وشيجة معه. علاقة تماس وتشابه في الآن ذاته.

ويكون النص في سيميولوجيا الأدب أقرب إلى البلاغة منه إلى فقه اللغة.

وهو خاضع لمبادىء العلم الوضعي، أي أنه مدروس بشكل آني منبثق. بحيث يرفض — أو لنقل يستقل عن — أي مرجع في المحتوى والتحديدات ذات الطابع الاجتماعي أو التاريخي أو النفسي. (٢٤ - ٩١).

أما «دريدا» فهو يقترح تصورا جديدا للنص معتمدا على تاريخ الفلسفة بإلغاء التعارض بين المستمر والمنقطع. فالنص عنده «نسيج لقيات»، أي تداخلات. لعبة منفتحة ومنغلقة في آن واحد. مما يجعل من المستحيل لديه القيام «بجينيا لوجيا Généalogie» بسيطة لنص ما توضح مولده. فالنص لا يملك أبا واحدا ولا جذرا واحدا. بل هو نسق من الجذور. وهو ما يؤدي في نهاية الأمر إلى محو مفهوم النسق والجذر. إن الانتماء التاريخي لنص ما لا يكون أبدا بخط مستقيم. فالنص دائما من هذا المنظور التفكيكي له - كما يقول دريدا - عدة أعمار. (٢٢ - ٨٣).

ونخلص من ذلك إلى أن النص له تصوران كبيران: أحدهما استاتيكي ثابت،

والاخـر ديناميكي متحـرك هـو الـذي يـولع بـه التفكيكيـون ويـرتكـز على مفهـوم التناص.

فمن الوجهة السكونية نجدنا حيـال نص يمكن أن نقاربه نقديا من منظور أفقي أو رأسي. حيث يـسيطـر علينـا تصور النص بـاعتبـاره جملة مـن الأبنية المركبـة ذات الامتدادات المتعددة، الناجمة عن عملية إنتاج خاصة، تخضع للتحليل بفك شفراتها المستقيمة في خط طولي، طبقا لـدرجة قابليتها للفهم. مما قد يثير لدينـا رغبة ممارسة التحليل البنيوي عليه، لالتقـاط العناصر الفاعلة في نظام علاقـاته التركيبية، وذلك لتعويض التصلب والسكونية الكامنين في هذا التصور للنص.

ومن المنظـور الرأسي نجـد أنفسنا حيـال نص أدبي متعدد المستـويات، طبقـا لما اقترحه مثلا الفيلسوف البولندي «رومان إنجاردن Ingarden, R» من وجود مجموعة من المستويـات غير المتجانسـة في النص الادبي. مثل مستويـات الأصوات اللغـوية والوحدات الدلالية والموضوعات أو التجـارب المقدمة من خلالها، والمظاهر الهيكلية لها. ممـا يتكـون منه في نهايـة الامـر تنظيم عضـوي. بـالرغم من الفـرق المميـزة لهذه المستويـات، والمادة التي تمثلها مـع تباين خـواصها ووظـائفها. وبهذه الطريقـة فإن النص الأدبي يمكن قـراءته عبر مجمـوعة مـن التحليلات الأسلـوبية التي تتركـز على تكويناتـه الصوتية ووحداتـه الدلالية، أو بقراءة بنيـوية أيضا تعنى بإبـراز العلاقات الماثلة بين تلك المستويات المختلفة.

ويتعلق بهذا المنظـور أيضا مـا قدمـه البـاحث السيميولـوجي الإيطالي «أومبرتـو إيكو Eco,U» في تصوره لخاصية التعدد الصوتي في الرسالة الجمالية، طبقا لمستويات الاتصال فيها. وهي تتمثل في: ركائز مادية فسيولوجية. وعناصر متخالفة على محور الاختيـار. وعلائق استبـداليـة قائمـة على محور التركيب. ودلالات إشـارية وأخـرى إيحائية. ثـم الفضاء الأيديـولوجي، حيث يتـم الاعتداد بها جميعا من منظـور يسمح باستكشاف الشفـرات الخاصة بكل مستوى منها. الأمـر الذي يضفي على التحليل طـابعا دينـاميكيا متحـركـا يخرجه من عـداد التصـور الأول للنص ويدخلـه في مجال التصور الثاني. (٤٥ ـ ١٦٥).

ويفرض هذا التصور الثاني مجموعة من إجراءات التحليل الكفيلة بالكشف عن العمليات الديناميكية الداخلة في تكوين النصوص. والفاعلة في قابليات فهمها وتفسيرها عن طريق مايسمى بالتناص. وفي هذا الصدد فإن إضافات «جوليا كريستيفا» التي أشرنا إليها في مطلع هذا الفصل عن مفهومي النص والتناص تعد بالغة الأهمية؛ خاصة ما يحكم عوامل «إنتاجية النص» ويشمل نوعين من العلاقات بين الوحدات الأساسية، يجمل بنا أن نتأملها قليلا، وهما مظهرية النص "Phénoménologie du Texte" وتوالديته "Généalogie" ويتمثل النوع الاول من العلاقات في السطح الظواهري - بمفهوم «هوسرل» "Husserl" للقول - النصي. المعتمد علىء شفرة خاصة تتجلى في الابنية اللغوية. أما الثاني فهو العملية التي يتولد بها المستوى الأول للنص. ويتم فيها التعالق الماثل بين الدوال والمدلولات، بدرجات متفاوتة في التعقيد والامتداد، حيث ينبثق الشكل النصي. فتوالدية النص هي المكان الذي تتكون فيه أبنية مظهرية النص بامتداداتها اللاشعورية. وهي ذات طابع غير متجانس؛ إذ تقوم فيها إلى جانب العلامات اللغوية ممارسات الذات في مقابل الآخر والموضوع.

ومن ناحية أخرى فإن مشكلة التناص وإمكانيات التحليل التي يفتحها هذا المفهوم لا يمكن أن تنفصل عن فكرة الإنتاجية "Productivité" الأدبية. فالتناص يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد. وبهذا فإن النص الأدبي يندرج في فضاء نصي يتسرب خلاله. مما يجعل البحث المستوعب لا يكتفي بقراءة تلتزم حرفيا بمستوى نص واحد، مؤثرا عليها المقاربة التي ترى في النصوص حوارا فنيا لممارسات متنوعة. (٦٥ ـ ١٠٤).

على أن التحولات النصية لا تقوم كلها في درجة واحدة. بل هناك درجات عديدة للتناص، مما يمكن أن يقودنا إليه التحليل النصي. فهناك مثلا خواص شكلية محددة، مثل الإيقاعات والأوزان والأبنية المقطعية. ومثل أنماط الشخصيات والمواقف التي يمكن استخدامها كحد أدنى للتناص. على اعتبار ما تفرضه في استخدامها

مجموعة الأعراف التقليدية المتصلـة بكل جنس من الأجناس الأدبية. وتتمثل الدرجة الوسطى من التناص في الاشارات المتضمنة والانعكاسات غير المباشرة. سواء كانت بالقبول أو الرفـض لنصوص أخرى تتعالق معها. مما يعتـد به كمجال فعلي للتناص الحقيقي. أما الدرجة القصوى من التناص فتقوم فيها تلك الممارسات الاقتباسية التي نـراها مثـلا في «الباروديـا Parodie » والمعارضـات مما يحيل على مجموعـة الشفرات الأسلـوبية والبـلاغية المستخـدمة في نصـوص سابقـة بشكل لا يمكن أن يخفى على القارىء المتوسط، وهـو المجال الذي تمثله أبواب السرقات في النقـد العربي القديم، مغفلـة أهمية التـوليـد والتواصل ومـدرجـة للتحليل الأدبي في نطـاق النقد المعيـاري الأخلاقي، بالرغم من استخدامها لمصطلح الحسن في بعض الأحيان.

على أن الملمح الجوهري في النص، وهـو مناط التركيز في علمـه كما سنشرحه فيما بعد، هـو أنه بالـرغم من كل التحليلات التفصيلية فإن النص تتجلى فيـه بنية كبرى ذات وحدة كلية شاملة. هذه البنية بـالذات هي موضوع التأويل البلاغي الذي يأتي في الـدرجة بعـد التحليل الأسلوبي للمتـواليات كما رأينـا في مكعب البنية النصيـة. فالنص وحدة معقدة من الخطاب، إذ لا يفهم منه مجرد الكتابة فحسب، وإنما يفهم منه أيضا ـ كما رأينا ـ عمليـة إنتاج الخطاب في عمل محدد. فالخطاب يتجمع فيه أولا عمل تركيبي يجعـل من القصيدة أو القصة وحـدة شاملـة لا يمكن قصرها على مجرد محصلـة جمع عدد من الجمل والفقـرات. ثم يخضع هذا التركيب لعـدد من القواعـد الشكلية، أي لعملية تشفير، لا بـاعتباره لغة، وإنما بإعتباره خطابـا يؤدي إلى وجود ما نطلق عليه قصيـدة أو قصة أو غيرها. هذه الشفرة هي الخاصة بـالأجناس الأدبية أساسـا، وهي التي تنظم الممارسة العمليـة للنص. وفي نهاية المطاف نجـد أن عملية الإنتـاج والتشفير تفضي إلى عمل متفرد هـو هـذه القصيـدة أو تلك القصة. وهـذا الملمح الأخير هـو أبـرز المراحل، ويسمى عـادة بـالأسلـوب. ويتضمن مجمـوعـة الخواص التي تعطي للنص كينـونتـه المتفـردة. وفيـه تمتـاز الإجـراءات العمليـة عن المقولات النظـرية. وهذا هو الموضـوع الذي يتجه إليه التأويل البـلاغي. هو النص باعتباره عملا مركبا ينتمي إلى جنس أدبي محدد.

على أن هـذا التحقق المحـدد للخطاب في نـص متعين، يقتضي إعادة صيـاغـة ملائمة لفكرة الإشارة "Signe" وتوضيح جلي لمفهوم الشفرة "Code" فالإشـــارة لا تقف عند حـدود بنية العمل، بل يجب أن تفترض أيضا عالمه. ممـا يجعلها تحتضن بالضرورة سياقه الخاص، وهو يتمثل في «تركيبه» و«جنسه» و«أسلوبه».

الأمر الذي يختلف عن سياقه العام الذي يصبح فيه «عملا أدبيا» كما سنوضحه. أما الشفرة الأدبيـة فيعرفها «أومبرتو إيكـو» بأنها نظام من الإمكانات، يتجـاوز تكافؤ إحتمال النظام في أصلـه، ليسهل مجاله التواصلي. أي أنه يستخـدم عنصرا من نظام يوظفه ليرمز في مستوى آخر لدلالة غير ما كانت له في نظامه الأصلي. ويعرفها باحث آخر بأنها «نظام لتشفير العلامات، أو مجموعاتها، بمساعدة علامات أخرى». وكلا التعريفين يتخـذ منظور علوم الاتصـال. ويبرز أهمية مراعـاة عمليات التشفير التي تتجاوز في الأدب مجرد التشفير اللغوي المباشر لتشمل تشفير البيـانات الجمالية بقصد تـوصيلهـا للمتلقي. وبغض النظـر عن درجة الـوعي الشعـوري بهذه العمليـة فإن السمات الفنية للعمل الأدبي تمثل لغـة داخل اللغة. وتهدف إلى أداء وظـائف جمالية. ووضعها بهذا النمط في النص هو عمليـة التشفير ذاتها. وحينئذ يتعين علينا أن نميز بين مستويات الضرورة والحرية في هذا التشفير. مما يترتـب عليه مراعاة مستوى المرونة والنسبية في الشفرة الأدبية.

ويكفي أن نتذكر تاريخ فن الشعر في فترات الكلاسيكية مثلا حتى نعتبر الكتب النقدية الموضوعة حينئذ نموذجـا للتشفير الأدبي مهما كانت درجة عرفيته ضعيفة. إذ أنـه على عكس ما نتـوقع فإن النظم والقـواعد العـرفيـة الأخرى مثل إشـارات المرور والملابس أشـد استمرار وتصلبـا من قواعـد الإبـداع الأدبي التي تتأثر بشكل مبـاشر بمتغيرات الثقافـة والأيديـولوجيـا نتيجة لحريـة المبدعين. الأمـر الذي يجعلنـا نشهد تحولاتها الكبرى كما حـــدث مثـلا في تمرد الـــرومـانتيكيـــة وحـــربها المفتـوحـــة على الكلاسيكية. وتكرر إلى حد ما في بقية المذاهب الأدبية الكبرى حتى الآن.

وعنـدئذ نجد أن تتبع الشفـرات الأدبية ونظـام قيامهـا بوظـائفها في التصـورات

الأسلوبيـة يفضي بالتحليل السيميولوجـي للنصوص إلى تجاوز المرحلة الآنية الموقـوتة وتغطية البعد التاريخي التطوري. (٦٥ ـ ٢٧١).

وقـد يـربط بعض النقــاد المحـدثين بين مفهـومي الإشـارة والشفـرة، فيرون أن النصـوص الأدبية تتميـز على وجه الخصـوص ـ عن غيرها من النصـوص العاديـة ـ بطابعهـا الأيقوني "Iconique" الواضح؛ فمجموعـة الشفرات الفنية فيها تشير إلى عالمها بطـريقة تصويرية. ومن ثم فإن التحليل السيميـولوجي للنص الأدبي لا يسعه أن يغفل هـذا المظهـر الهام للـرمـز، وهـو النــاجم عن الارتبـاط السببي بين الـدال والمدلول؛ بحيث لا تصبح العلاقـة بينهما اعتباطية "Arbitraire" كما هو الامـر في الرمـز اللغوي الصرف، بل سببية مبعـوثة "Motivé" أي أن الـدال ينحـو إلى تمثيل المدلـول وإنتاجـه تصويـريا بطـريقة «أيقـونية» على اعتبـار أن الأيقونـة هي التمثيل التصويري للـدلالة. مثل صورة العذراء وشكل الصليـب في الإشارة إلى المسيحية أو شكل الهلال في الإشارة إلى الإسلام. هذا الطابع الأيقوني للنص الأدبي انتبه اليه نقاد كثيرون، منهم الناقد الأمـريكي «وليم ويمسات» "Wimsatt. W" ويفهم منـه أن الأدوات الفنيـة، أو لنقل الشفـرات الجماليــة التي تستخـدم في النص الأدبي تشترك وتـوحي بخواص معينـة للوحـدات والمواقف الممثلة شعـريا، معتمـدة في ذلك على العناصر الصـوتية، مثل الإيقـاعات والتـوازنات والتكـرار. وعلى العناصر الـدلالية المتشاكلة. حيث تقوم بقوتها في الاستثارة بجعل النص يكتسب علاقة استعارية كلية شـاملة مع الـواقع المعبر عنه. وذلك بفضـل نوع من التماسك الأيقـوني الذي يجعلـه قريبا من أنـواع الخطاب الجمالية الأخرى مثل الـرسم والنحت والموسيقى. ويبعده في الآن ذاتـه عن الـوظيفـة المنطقيـة للغـة غير الأدبيـة. ممـا يمكن استثماره عنـد تحليل النصوص الشعـرية. بـاختبار شفرات الأبنيـة الإيقاعيـة وعلاقتها بـالأبنية الـدلالية والتصويرية. كما يمكن تعميمه في النظم النصية الأخرى لبحث العلاقة الحميمة بين شفراتها وعوالمها الكلية. (٦٥ ـ ٢٩٢).

وفي محاولة التعرف على المقاربات المختلفة لمفهـوم النص وخصائصه النوعية نجد أن مصطلحا آخر يسهم في تحديده، بالتراكب عليـه والتخالف معه، وهو مصطلح

«السيـاق» "Contexte" لكننا سنقتصر لأسبـاب عملية في عرض هـذا المفهوم على منظـور المؤسسين لعلم النص على وجـه التحـديـد. وذلك منعـا للتشتت واللبس. خاصـة لأن السياق يتعلق بقضايـا التأويل والإشارة والأيـديولوجيـا والعالم الخارجي كله، مما يقتضي ضرورة حصره في الإطار المعرفي الملامس للنص بشكل مباشر.

من هنـا فإن شرح «فـان ديجك» "Dijk, T.A. Van" لمشكلة السياق وعـلاقته بعلم نفس المعـرفة يكتسب أولـوية واضحـة في التعرف على منطلقـات علم النص. وهو يرى أن هذا العلم ينحو إلى إتخاذ إجراءات منظمة، مبتدئا بالسياق المباشر. وهو «السياق النفسي» الذي يتم فيه إنتاج النص وفهمه و إعادة تكوينه. مما يجعل المشكلة الجوهـريـة التي يتركز فيهـا البحث حينئـذ هي تأويل النصـوص. بيـد أن مصطلح «التأويل» "Interpretation" بدوره يستخدم هنا بطريقة أكثر ضبطا وشكلية مما هو مـألوف في الـدلالة والتـداولية؛ إذ يـرتبط بتعليق البنيـة الدلاليـة على الإشاريـة عبر العمليـات اللغـويـة في نص معين. ومع ذلك فـلابـد من تـوضيح بعض المظـاهـر السيكـولـوجيـة في عمليـة الفهم، وهـو لكـي يميـز بين التأويل الشكلي، والتأويل السيكولوجي يطلق على هذا الأخير كلمة الفهم أو التأويل المعرفي.

وانطلاقا من هذا التصور يمكن أن نقـول إن البيانات المتضمنة في النص أو التي تدور حوله تختزن في الذاكرة. وتكمن المشكلة في معرفة أنماط البيانات التي يحتفظ بها في الـذاكـرة، وكيف تـرتبط هذه العمليـة بفهم النص. مـاذا يحدث في المعلـومـات المختزنـة في الذاكـرة؟ لا شك أننا بعـد قليل من الوقت «ننسى» جـزءا كبيرا من هذه المعلـومات. بينما يظل جـزء آخـر حاضرا لـدينـا. ولهذا ينبغي أن نتساءل عن هـذه المعلومات التي يتم نسيـانها قبل غيرها، وعن تلك التي نحتفظ بها. كما أن علينا أن نعرف مـايلي: إذا كان صحيحـا أن بعض المعلومـات تظل مخزونة في الـذاكرة فكيف يكون بوسعنا أن نعثر عليهـا مرة ثانية بطريقة فعالة كـي نستخدمها في مهام أخرى، مثل فهم نصوص أخرى؟

فبعد كل شيء تظل إحـدى الوظـائف الجوهرية لـديناميكيتنـا النفسية تتمثل في إمكانية استثـارة بعض المعلومات في ظروف معينة، وذلك عن طريق تـذكرها. ومن

هنا ينبثق سؤال هام: ماهو الذي نتـذكره في الواقع من النص بعد سماعه أو قراءاته؟ إن العلم الـذي يجيب على هذه الاسئلـة كما ذكرنا في مـدخل هـذه الدراسة هـو علم نفس المعرفة. وبصفة عامة فإن مجال هذا العلم يمكن أن يوصف بأنه يتصل بحقول الوظائف النفسية الأشد تركيبا وسموا. مثل الفهم والكلام والتفكير والتخطيط وحل المشكلات المعقدة. (٧١ ـ ١٧٥).

ويتعين علينا أن نوظف جميع الإجراءات والنتائج التي ينتهي اليها هذا العلم كي نتمكن من تحليل السيـاق الإدراكي لفهم النصـوص. وسنعتمد على بعض الأفكـار الأساسية التي استقرت فيه لإضاءة هـذه المنطقة. ونبدأ بطرح الافتراض التالي: حتى يتمكن المستمع أو القـارىء من استخدام نص معين في مـوقف اتصـالي ما عليـه أن يفهم هـذا النص. وسوف نتفحص بسرعـة سيـاق التفسير الواقعي الـذي يعزو فيـه القارىء أو المستمع معنى معينـا لنص ما. وتحاشيـا لأي لبس ممكن سوف نتكلم في هـذه الحالة عن فهم النص. وذلك بمعـالجة سيـاقه الإدراكي. وبطبيعـة الحال فإن السياق الانفعالي أو العاطفي يلعب دورا ما. فقد نغتبط أو نغتاظ مما نسمع أو نقرأ. لكن ذلك لا يصح إلا عنـدمـا يفهم النـص، لـذلك سـوف نقتصر على فهم النص الإدراكي. في هذه الحالة يتبع فهم النص مخطط التحليل المعروف؛ ذلك أن مستعمل اللغة سوف يفهم في الدرجة الأولى الكلمات والجمل ومن ثم متاليات الجمل. وعلى الإجمال يمكن القول إن سيـاق الفهم يؤول إلى تحليل المعلومـات المنقولة بواسطـة بنية النص السطحية وترجمتها إلى مضمون. أي إلى معلومات مفهومية وبهذه الطريقة تحول الجمل إلى سلاسـل من القضايا. ففي فهـم النص يتعلق الامر على الأخص بحـاجة المستعمل إلى إقامة روابط بين القضايا المعبر عنها بجمل النص المتالية.

وفي هذا الصـدد يؤكد «فان ديجك» أنـه يتعين علينا أن نأخذ في الاعتبار الـوقائع التالية:

١ ـ للتمكن من إقـامة هذه الروابط، على المستعمل أن يستعين بمعـرفته للعالم، وهذا يعني أنه ينبغي عليه، انطلاقا من مكتسباته المعرفية المخزونة في ذاكرته أن يختار قضية أو أكثر، وأن يربط بالتالي بين قضايا النص.

٢ ـ إن الفهم الفعال لعناصر النص يكمن في ذاكرة عملية. حسب مصطلح علم نفس المعرفة. وهذه الذاكرة لا تملك سوى طاقة محدودة. بعد أن يخزن فيها عدد من القضايا تمتلىء هذه الذاكرة. وعندئذ يجب أن تخزن هذه القضايا في الذاكرة الطويلة المدى، من هنا أهمية تقنية التكرار في الشعر الغنائي، إذن لكي نستطيع فهم نص معين علينا أن نقيم بين الجمل الطويلة الروابط الضرورية في الذاكرة العملية. ثم نحرر هذه الأخيرة جزئيا من حمولتها، وندخل فيها مجددا معلومات جديدة. وعليه فإن سياق فهم النص هو ذو طابع دوري.

على أن المبدأ العام الذي يلعب دورا هاما في تخزين المعلومات النصية واستذكارها واسترجاعها هو القيمة البنيوية لهذه المعلومات. فإذا كانت قضية ما مرتبطة بقضايا أخرى كثيرة في الذاكرة من النص ذاته، أو مستمدة من معارف وتجارب سابقة، فإن قيمتها البنيوية ستكون أكبر. ويصبح استرجاعها حينئذ أسهل منالا.

والمبدأ الآخر الذي يلاحظ فعاليته في تكوين المعرفة والآراء بواسطة النصوص هو مبدأ النفعية أو الوظيفية. فالشخص ينمي بصفة خاصة نوع المعرفة والبيانات التي يستطيع استخدامها في نشاطه الإدراكي والاجتماعي. والمثال الواضح على ذلك مايحدث لنا عند قراءة أو سماع الإعلانات عن الأشياء التي نود شراءها. فلو كان الشخص مهتما بشراء سيارة فإن الإعلانات المتصلة بذلك سوف تثير انتباهه ويستخلص منها عددا كبيرا من المعلومات. وبالنسبة لمعالجة النص يعني هذا أن الفهم مثل تخزين المعلومات موجه بالاستعداد الإدراكي الذي يعمل وفقا لمبادىء محددة، تتضح في بحوث علم نفس المعرفة. وإن كان انتظام عمل هذه السياقات الإدراكية ودرجة دقتها مازال موضوعا لبحوث مستقبلية. (٧٠ ـ ٧١)

وعن طريق هذا السياق الإدراكي يتم تحليل العوامل الاجتماعية والثقافية الفاعلة في تكوين النصوص. مما يتطلب مقاربة متعددة الأبعاد، تقوم بربط مختلف المستويات فيما بينها. خاصة البنى الأسلوبية والبلاغية وعلاقتها بمختلف أنواع السياقات. لا لفهم النص في ذاته فحسب، وإنما لفهم وتحليل مختلف وظائفه أيضا. وبهذه الطريقة فإن التحليل النصي لا يقارب من العوامل الاجتماعية والثقافية

المشتتة وغير المتجانسة بطبيعتها إلا تلك المظاهر التي تقوم بدور بارز في السياقات الإدراكية، سواء كان ذلك بالنسبة لمنتج النص عند إجرائه لعمليات التشفير الدلالي والجمالي، أو بالنسبة لمتلقي هذا النص عند ممارسته لفك الشفرة واستقبال البيانات المتضمنة، فما يدخل في هذه العمليات الأسلوبية والبلاغية هو القدر الذي يستصفيه علم النص من السياقات الخارجية ليوجه إليه عناية خاصة.

علم النص:

إذا كانت العلوم المختلفة تعنى بوصف النصوص، فإن ذلك يتم طبقا لمنظوراتها ووجهاتها المتعددة. ففي بعض الأحوال يتركز البحث على الأبنية النصية المتباينة. أو على وظائف النصوص وتأثيراتها. وقد تولت البلاغة وفن الشعر منذ القدم دراسة الأبنية الخاصة والوظائف الجمالية والبرهانية للأقوال والنصوص الأدبية. كما تفعل ذلك في العصر الحديث علوم الأدب والأسلوبية. كما أن الخطاب الديني والتشريعي يستخدم أنماطا من النصوص الخاصة تستلزم شروحا وتفسيرات معينة. تصبح فيما بعد أساسا لقواعد عملية محددة. وعلم اللغة يعنى في الدرجة الأولى بالأبنية النحوية للجمل والنصوص، كما يعنى بالشروط والخواص التي تتصل بالسياقات المختلفة. ويهتم كل من علم النفس والتربية بالطرق المختلفة لفهم النصوص واستذكارها وإعادة صياغتها. ويقوم علم النفس الاجتماعي وعلوم الاتصال أيضا ببحث التأثيرات التي تحدثها النصوص على آراء وسلوك المتلقين، وطرق تفاعلها لتحديد الأشكال النصية للتواصل في مختلف المواقف والمؤسسات.

بيد أن التطور الذي حدث في العقدين الأخيرين من هذا القرن هو الذي أدى إلى أن تصبح مشكلات التحليل النصي وأهدافه الموزعة على العلوم المختلفة موضوعا لدراسة متكاملة جديدة، مشتركة بين تلك العلوم، توصف أساسا بأنها دراسة «عبر تخصصية Interdisciplinaire».

وتتمثل مهمة علم النص بناء على ذلك في وصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة، وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستخدام اللغة، كما يتم تحليلها في العلوم المتنوعة.

وقد استقر هذا المفهوم الحديث لعلم النـص في عقد السبعينيات من هذا القرن. وهـو يسمى بـالفـرنسيـة "Science du texte"، ويطلق عليـه في الانجليـزيـ "discourse analysis" ولا يخرج الأمر عن هذين الحدين في بقية اللغات الحية، مم يجعل تـرجمته إلى «علم النص» في العـربية أمـرا مقبولا. وعلى الـرغم من أن مصطلح «تحليل النصوص» كـان معروفا منذ فترة طـويلة، وكذلك عبـارة «تأويل النصوص» خاصة في الدراسات اللغوية والنقـدية، تلك التي تعنى بالوصف المحدد للنصوص الأدبية، إلا أن علم النص يطمح إلى شيء أكثر عمومية وشمولا. فهو من ناحية يشير إلى جميع أنواع النصـوص وأنماطها في السيـاقات المختلفة، كما أنـه من ناحيـة أخرى يتضمن جملة من الإجـراءات النظرية والوصفية والتطبيقيـة ذات طابع علمي محدد. وينبغي أن نؤكـد الربط بين انتشـار علم النص وذيوع التحليـلات النصية في مختلف العلوم الإنسانية والاجتماعية الحديثة، وبروز منـاهج متعددة فيها. من أهمها ما نمته علـوم الاتصال الحديثـة وأطلقت عليه «التحليـل المضموني» الـذي يستهدف أيضـا وصف النصوص بطـريقة «عبر تخصصية»، كما يصدق ذلك على تحليل المحـادثات والحوارات في علمي النفس والاجتماع. والقـاعـدة العامـة أن العلـوم الجديدة تنمـو كتخصصات من قلب علـوم أخرى قائمة بـوسائل متقاطعة. فـاتجاهات البحث في «علم اللغـة» أو «الألسنية» مثـلا نبتت في اللحظـة التي تبين فيهـا أنه في مجال «فقـه اللغة» أو «الفيلولوجيـا» ـ خاصة الألمانية، ولغات الأداب الأجنبيـة بالنسبة لها ـ فإن المناهـج التاريخيـة والفيلولوجيـة ـ وحتـى الوصفيـة ـ لم تعد كـافية لتضمـن المبادىء والإجراءات الجديدة. عندئذ وجهـت العناية إلى «اللغة باعتبارهـا نظاما» مما أدى إلى بروز نظرية اللغة ونشوء علم اللغة النظري (٧١ ـ ١٤).

ويبرز علماء النص اعتماده بصفـة خـاصـة على البحوث التجـريبيـة والمنجـزات النظريـة لعلم نفس المعرفـة ـ كما شرحنـا من قبل ـ وارتبـاطه الـوثيق بميدان الـذكاء الاصطناعي الذي يتطور بسرعة فائقة في النشاط اللغوي للعقول الإليكترونية.

فإذا كان النحو يصف بشكل ما نظام القواعد التجريدية الذي تعتمد عليه اللغة في استخـدامها الأمثل، فإن علم النفس اللغـوي وعلم النفس المعـرفي يهتمان حاليـا

بشرح كيفيات «التشغيل الواقعي» لهذا النظام اللغوي المجرد. وهكذا فإنه يتم وصف طرق اكتساب النظام اللغوي في ظل بعض الشروط، وخلال عمليات معرفية محددة. كما يتم توضيح القواعد والاستراتيجيات التي تحكم عمليات إنتاج النصوص وفهمها. وفيما يتصل بعلم النص من المهم أن يكون لدينا شرح لكيفية امتلاك المتحدثين لكفاءة قراءة وسماع المظاهر اللغوية المعقدة، المتمثلة في النصوص. وفهمها واستخلاص معلومات محددة منها. والتخزين ـ الجزئي على الأقل ـ لهذه البيانات في الذهن. وإعادة إنتاجها طبقا للمهام أو الأغراض أو المشكلات التي تثار من أجلها. فمنذ أعوام قليلة فحسب بدأ علم النفس يراجع هذه القضايا. ويقوم بالتجارب ويصمم النماذج وينمي النظريات التي تصف هذا النمط من السلوك اللغوي المعقد وتشرح مختلف عملياته. لأن مجرد كون المتكلم العادي لا يستطيع أن يحفظ أو يتذكر في ذهنه كل البيانات والأبنية والمضامين التي يحتويها نص ما يمثل إحدى المشكلات الهامة؛ إذ يترتب عليها قيام الشخص بعمليات إنتقاء وإجراءات أخرى لخفض البيانات بالضرورة، مما يطرح القضية التالية:

ماهي تلك الإجراءات، وما الشروط والمواصفات التي تتم في إطارها؟ فعندما نعرف أية معلومات ينتزعها المتكلمون من النصوص، ويقومون بتخزينها في أذهانهم، طبقا للمحتوى أو لبنية النص ذاتها، وتبعا للمعلومات والاهتمامات والشواغل السابقة، في المهام والمواقف المحددة، عندما نعرف ذلك تصبح لدينا أدوات هامة لفهم عمليات التعليم وإمكان توجيهها. وعندئذ يكون بوسعنا أيضا أن ندرك أبنية المعارف التي يمتلكها المتكلم كي نستطيع بحث كيفية تعديلها طبقا لبيانات جديدة تتيحها لنا النصوص. وهذه المشكلة هي التي تكون صميم ما يطلق عليه اليوم «الذكاء الاصطناعي». ومن الواضح نتيجة لذلك أن مهمة علم النص لا يمكن أن تتمثل في عرض وحل جميع المشكلات المتصلة بالعلوم الفلسفية والاجتماعية. ولكنها تنحو إلى عزل بعض المظاهر المحددة لهذه العلوم ـ وهي المتصلة بأبنية النصوص واستخدام أشكالها في التواصل ـ وتحليلها داخل إطار متكامل «عبر تخصصي» هذا التكامل يمكن أن يتم بتحليل الخواص العامة التي يجب أن تتوفر في

أي نص لغوي ليقوم بوظيفته كنص. وهي خواص ترتبط بالأبنية النحوية والدلالية، والأسلوبية والهيكلية. كما تتصل بالروابط المتبادلة فيما بينها. ومن الناحية الوظيفية فإن هذا العلم يعنى بشرح كيفية قيام النص بوظائفه؛ أي بتحليل الخواص المعرفية العامة التي تجعل من الممكن إنتاج البيانات النصية المعقدة في مرحلة الأداء، وإعادة إنتاجها بالفهم في مرحلة التلقي. (٧١ ـ ٢٠)

والآن: ماهي علاقة علم النص هذا بالبلاغة؛ خاصة في تجلياتها القديمة والحديثة؟ وماهو الدور الذي نسنده إلى واو العطف الواردة في هذا البحث عندما نقول: بلاغة الخطاب وعلم النص؟ هل أصبحت البلاغة الجديدة هي ذاتها علم النص، أم أن هناك فوارق لا تزال قائمة بينهما؟

إن المتتبع لنمو الاتجاهات البلاغية الجديدة وتخلقها في العقود الأخيرة يلاحظ تزايد الاعتراف بعدم كفاية مشروعاتها التخطيطية واتجاهاتها الشكلية حتى الآن. مما يجعلها تمضي في تكوين مشروع البلاغة النصية التي يصب بدوره في مجال التوحيد بينها وبين علم النص. وهناك عدد من العوامل التي تجعل هذا الطرح النصي للبلاغة ضرورة ملحة من أهمها:

١ ـ أن البلاغة الجديدة، بتجلياتها المختلفة، لا مفر لها من أن تقوم بدور الأفق المحدد لتداخل الاختصاصات في العلوم الإنسانية في تطورها الحديث؛ مثلما كانت تتداخل فيها ـ منذ البلاغة الأرسطية ـ علوم المنطق والأخلاق والفلسفة والشعر. ومثلما تداخلت فيها عند العرب علوم المتكلمين واللغويين والفلاسفة والأدباء. وقد أدى انحسار الاتجاهات التخصصية الدقيقة في العلوم الإنسانية في الأونة الآخيرة، وما ترتب عليه من اختلاف النظم المعرفية، إلى تطلع الباحثين إلى علم جديد يعود فيجمع شتات الجزئيات المبعثرة في نظام عالمي شامل متداخل الاختصاصات. لا يرتبط بالخصائص المحلية للغات والآداب المختلفة، بقدر ما يهدف إلى استثمار نتائج البحوث في العلوم الإنسانية الجديدة لإضاءة النصوص المحددة. الأمر الذي دفع بكثير من العلماء في الثقافات المختلفة في آن واحد إلى إعادة قراءة تراثهم البلاغي، بهدف تأسيس إنسانيات جديدة تقوم بهذا الدور في تجاوز مأزق الثقافة المتشظية.

وتكمن نقطة انطلاق هـذا الاتجاه في اهتمام الفـلاسفـة المحـدثين بمشكلـة اللغـة وعـلاقتها بـالفكر. ممـا وصل لنتائج هـامة عنـد المناطقـة الجدد. وبلغ ذروته لـدى مجموعة أبحاث الأنثروبولوجيـا الأدبية واللغوية والاجتماعية حيث أجمع الباحثون على أن البـــلاغــة هـي الأفق المنشـــود والملتقى الضروري للتـــداوليـــة وعلـم النص والسيميـولـوجيـا. وهي النمـوذج المؤمل عليـه للعلم الإنسـاني في إطـاره الشـامل الجديد.

ـ ويأتي العامل الثاني من طبيعة تطـور الدراسات اللغوية ذاتها في الآونة الأخيرة. فانتقال الاهتمام من الألسنيـة التي تتركز على اللغة، إلى ألسنية الكلام، وبـروز ظواهر العلاقة بين المرسل والمتلقي في مجال التداولية قد حدا بكثير من علماء اللغة إلى العودة إلى البلاغة.

وكان «فـان ديجك» في نفس هذه الآونة قـد بشر في بحوثـه عن علم اللغة النصي منذ مطلع السبعينيات بتحـويل البلاغة إلى نظرية النـص. حتى وصل هذا البـاحث الهولندي ومدرسته إلى أهـم نتائج دراسات الأبنية النصية الكبرى وتماهيها مع البحوث البلاغيـة، وهو المسار الـذي كانت تتخـذه أعمال مجموعات أخـرى من البـاحثين في ألمانيا على رأسهم «سبلنر "Spillner, B"

على أن تحول البلاغة الجديدة في الواقع إلى علم النص يـرتبط بمدى قدرة البلاغة في الثقافـات المختلفة على تكوين نموذج جـديد لإنتاج الخطـاب بكل أنماطه، دون الاقتصار على نوع واحد منه، كما كانت تفعل البلاغة القديمة. فهناك من يعيد قراءة البلاغـة ليجعل منها علما وصفيا بحتا، في مقـابل اتجاه آخر يعيد قـراءتها ليقيم منها علما توليديا "Genetatif" يبحث في كيفية الإنتاج الخلاق للنصوص، مما يفضي بها عندئذ إلى أن تصب في علم النص.

وإذا كانت البـلاغة الكلاسيكيـة قد أدركت درجـة عالية من التقنيـة المحددة في إرهاف الأدوات التحليلية المتصلـة بما وراء اللغة، طبقا للمنظومات المعـرفية السائدة في عصرهـا فإن هـذا قـد جعلهـا مهيأة لأن تخطـو في العصر الحديث لأداء دورهـا

كأجـروميـة أو نحو لإنتـاج الخطـاب. بـالتركيـز على الجوانب الشكلية العـامـة من جـانب، دون العودة إلى المعيـاريـة القبلية، وبـالوصـول إلى الشفـرة العاليـة لأنماط النصوص من جـانب آخر. طبقا لموقف المرسـل من المتلقى، وطبيعة الرسـالة ذاتها، مما يدخل في صلب علم النص. (٦٢ ـ ١٩٩١).

ويلاحظ أن المقاربات المختلفة لكل من مفاهيم النص والبلاغة تفضي بالضرورة إلى عرض أحـدهما على الآخر. «فبـاختينBajtin,M » مثلا يـرى أنه حيث لا يـوجد نص فليس ثمة موضوع للبحث والتفكير، فالنص عنده سواء كان مكتوبا أم شفاهيا يعتبر مادة أولية تقوم بتحليلها الألسنيـة والفلسفة والنقد الأدبي وغير ذلك من العلوم المجاورة. على أسـاس أن النص هو تلـك الواقعة المبـاشرة التي تتأسس عليهـا هذه العلوم وتدور حولها. سواءك اصطبغت بالطابع الفكري أو العاطفي. ومهما تنوعت التعـريفات التي تعطى للبـلاغة في تـاريخهـا الطويل واختلطت في تصـوراتها إلا أن مصيرها يؤدي إلى أن تتوحد من منظور عام باعتبارها «علم إنتاج النصوص».

وقد حدد «لوتمان» في دراسة منشورة له عام ١٩٨١ ثلاث دلالات لكلمة «بلاغة» على ضوء البحوث الجديدة في الشعرية والسيميولوجيا على النحو التالي:

ـ دلالة لغوية : باعتبارها مجمـوعة من قواعد تركيب الخطاب على المستوى الذي يتجاوز الجملة، مثل بنية السرد في مستويات ما فوق الجملة الواحدة.

ـ علم يـدرس «الدلالـة الشعرية» وأنماط المعـاني البلاغيـة المنقولـة. وهذه يطلق عليها خاصة بلاغة الأشكال والصور.

ـ علـم يدرس «شعريـة النص» وهو جـانب من الشعـرية يبحث في العـلاقات الداخلية للنصوص ووظائفها الاجتماعية، باعتبارها تكوينات سيميولوجية متوحدة. ومعنى هـذا أن البـلاغـة المعـاصرة عليها أن تنـدرج في المفـاهيم العلميـة الحديثـة، وتكتسب تقنياتها التحليليـة. ولا مفر من أن يكون مجالها هو النصـوص، وعندئذ لا تلبث أن تدخل في نطاق علم النص. (٥٧ ـ ١٦).

وهذا مـا يعلنه مؤسس علم النص «فـان ديجك» عندما يقول : إن البـلاغة هى

السابقـة التاريخية لعلم النص، إذا نحن أخـذنا في الاعتبار توجههـا العام المتمثل في وصف النصوص وتحديـد وظائفها المتعـددة. لكننا نـؤثر مصطلح علم النص، لأن كلمـة البلاغـة ترتبط حـاليا بأشكـال أسلوبيـة خاصـة. كما كانت تـرتبط بوظـائف الاتصال العام ووسـائل الإقناع . وإذا كانت البلاغـة قد أخذت تثير الاهتمام مجددا في الأوسـاط اللغويـة والأدبيـة فإن علم النص هـو الـذي يقدم الإطـار العـام لتلك البحوث، مما يشتمل على المظاهر التقنية التي لا تزال تسمى بلاغية. (٧١ـ١٩).

وإذا كـان تجديد المصطلح على النطـاق العالمي ضروريـا، لأنـه يعطي للحركـة العلمية إيقـاعها، ويمثل تطـورها المعـرفي فإنه أشـد إلحاحا بـالنسبة لـلأفق الثقافي العربي. لمحاولة كسر طوق الدراسات التـاريخية لمشكلات الخطاب النصي. وإتاحة الفـرصة لمعطيـات الألسنيـة الشعريـة وتقنيـات البحث الدلالي أن تجدد في مفـاهيم بـلاغتنا العـربية وإجـراءاتها. فإحلال مصطلح علـم النص محل البـلاغة أو وضعـه بجـوارها بعـد تحديـدهـا على الأقل، مؤشر ضروري للتحـول في التـاريخ العلمي. وانعطـاف نحو أفـق منهجي مخالف للمسار القـديم. ممـا تفـرضه نظـريـات العلم ونماذجه. وتدعـو إليه بقوة حركـة الإبداع في النصوص المنتمية لـلأجناس المختلفة، والفكر الذي يدور حولها، ويتمثل كيفية إنتاجها.

الأبنية النصية :

يعتمد تفكيك النص إلى الـوحدات المكونة له على الإدراك السليـم لبنيته العليا، مما يعد شرطا ضروريا لتحليل علاقاتـه وضبط خواصه. وإذا كان النص يتكون عادة من كلمات وجمل، فإن أجزاءه الطبيعية ليست مؤلفـة من تلك الكلمات أو مركبة من مجموعة من الجمل. لأن الـوقوف عند هذه الوحدات بمستـواها اللغوي الصرف لن يسهم في الكشف عن الخواص النوعية البنيـوية المميزة للنص. كما أننا عنـدما نعمد إلى الكشف عن بنيـة مـدينة مـا لا نلجأ إلى اعتبـار الأشخـاص القاطنين فيهـا، ولا الحجرات التي يسكنونها هي وحدات هـذه المدينة. مع أن ذلك صحيح من الوجهة المادية المبـاشرة. إلا أن التقسيم المناسب من النـاحية الـوظيفية والعمـرانية للمـدينة باعتبارها كذلك لابد أن يبدأ بوحدة «الحي» وموقعـه ونوعية مبانيه وسكانه وخدماته

وشبكات اتصـاله بغيره من المناطق ودرجـة كثافته. وبوسعنـا أن نتدرج في التحليل لندرس أنماطه المعمارية وأنشطته الصناعية أو الادارية ونسيجه الطبقي وغير ذلك من الخواص الـوظيفيـة المكـونـة لبنيتـه . عنــدئذ نستطيع أن نصل إلى تحديـد الأحيـاء وشخصياتها، والمدن وهياكلها العمرانية.

وكذلك الأمر في النصـوص الأدبية، يعتبر التعرف على الأجزاء المكـونة لها وظيفيا وبنيـويـا شرطا ضروريـا لإمكـانيـة بحثهـا واكتشاف هيكلهـا. ممـا يجعل الاعتـداد بالوحدات الماديـة المباشرة لها مثل عدد أبيات القصيدة الشعريـة أو صفحات الرواية وإجـراء التحليل عليهـا انطلاقـا من هـذا التصور الفقير فحسـب تعمية لخواصهـا النوعية وإلغاء لوظائفها الفنية ووقوفا عند مظهرها المادي الأولي.

ولا مفر لنـا عند تحليل النصوص من تـوظيف معرفتنا الأدبية بخـواص الأجناس التي تنتمي إليها هذه النصـوص. فعندما نشرع في قراءة رواية مثـلا تصبح المكونات التي نتـوقعها والتي تحدد معـالمها الأسـاسية في تجربتنـا الجمالية والإنسـانية خـاضعة لطبيعة مفهومنا عـن الرواية. . مما يجعل الأمر مختلفا عنـدما نشرع في قراءة قصيدة أو مقـال صحفي . غير أننا بـالقـدر الذي نـرتضي فيـه من النص الـذي نقرؤه إشبـاع النموذج النوعي نتوقع منه أيضـا أن يبتكر بعض الشفرات الجمالية الخاصة به. أو أن يقوم بتـوظيف ماهر جديـد لبعض الشفرات المعروفـة من قبل./ومن ثم فإننا نبحث عن خصوصيتـه في الإطار العام المرن للجنس الأدبي أو النوعي المكتـوب فيه. مع أن البنيـة العليا التي تستجيب لنماذج الأجنـاس النصية تظل مـاثلة لـدينا بشكل مـا، نقيس عليها البنية الكبرى للنص المقروء كما يمكننا أن نعيها بالفعل.

فـالتحليل النصي إذن يبدأ من البنيـة الكبرى (Macro-Structure) المتحققـة بالفعل. وهى تتسم بدرجة قصوى من الانسجام والتماسك (Coherence) ويشرح لنا علماء النص الشروط التي تتيح لنا أن نعرف ما إذا كـانت المتوالية النصية متماسكة أم لا، على اعتبار أن هـذه الشروط هى التي يتوقـف عليها وجود النـص أو الاعتداد به. فيرون أن التماسك الـلازم للنص ذو طبيعة دلالية، مهما تدخلت فيـه العمليات التداوليـة. وهذا التماسك ــ بالإضافـة إلى ذلك ـ يتميز بخـاصية «خطيـة»، أى أنه

يتصل بالعلاقات بين الوحدات التعبيرية المتجاورة داخل المتتالية النصية. فالتماسك يتحدد على مستوى الدلالات عندما تكون العلاقات قائمة بين المفاهيم والذوات، والمشابهات والمفارقات في المجال التصوري. كما يتحدد أيضا على مستوى المدلولات أو ما تشير إليه النصوص من وقائع وحالات.

وتصبح المتتالية متماسكة دلاليا عندما تقبل كل جملة فيها التفسير والتأويل في خط داخلي، يعتبر امتدادا بالنسبة لتفسير غيرها من العبارات الماثلة في المتتالية، أو من الجمل المحددة المتضمنة فيها. ومن هنا فإن مفهوم النص تتحدد خصائصه بفكرة «التفسير النسبي»؛ أي تفسير بعض أجزائه بالنسبة إلى مجموعها المنتظم كليا.

فالخطوة الهامة في تحليل العلاقة بين الوحدات في المتتالية النصية مرهونة كما أسلفنا بالكشف عن البنية الكبرى. وكما أن الجملة ليست مجرد مجموعة من الكلمات، بل إن علاقة هذه الكلمات بنيويا هي التي تجسد الجملة، فإن تحليل النصوص للوصول إلى بنيتها الكبرى يتجاوز بالضرورة مجموع أبنية المتتاليات. وإذا كان مصطلح «المتتاليات Séquencc» قد استخدم للإشارة إلى مجموعة الجمل التي تتميز فيما بينها بتحقيق شروط الترابط (Connection) فإن من المعتاد أن تقوم هذه المتتاليات بتكوين نصوص تتسم بالتماسك. غير أن التماسك الذي يلاحظ فيها لايزال يتسم بأنه «خطى» أي أفقي. فإذا انتقلنا من ذلك إلى المستوى التالي فإن الوصف لن يأخذ في اعتباره روابط الجمل المعزولة والعبارات المتتالية. ولكنه يتأسس حينئذ على النص باعتباره كلا منسجما. أو على الأقل يتأسس طبقا للوحدات النصية الكبيرة.

وتطلق تسمية «الأبنية الكبرى» إذن على الوحدات البنيوية الشاملة للنص. ومن ثم فإن بوسعنا أن نطلق «الأبنية الصغرى Micro-structure» على أبنية المتتاليات والأجزاء للتمييز بينها وبين الأبنية النصية الكبرى. والغرض الذي يعتمد عليه علم النص كمنطلق لتحديد ذلك هو أن «متتاليات الجمل التي تمتلك أبنية كبرى هي وحدها التي تسمى من الوجهة النظرية نصوصا». وبهذا فإن كلمة «نص» تتحول في

المصطلح النظري إلى ما تشير إليه بشكل غير مباشر في الاستعمال اليومي؛ حيث تدل على النصوص اللغوية المكتوبة أو المطبوعة. فمن المفترض أنه توجد أبنية نصية ذات طابع شمولي هى التي تسمى أبنيـة كبرى، وأنها ذات صبغة دلاليـة. أى أن البنيـة الكبرى للنص هى تمثيل تجريدي للـدلالة الشاملة للنص. وبينما نجـد أن المتتاليات ينبغي أن تحقق شروط التماسك الخطـي أو الأفقي فإن النصــوص لا تكتفي بتحقيق هـذه الشروط، لمجـرد أنها مجموعـة من المتتـاليـات؛ بل لابـد لها من تماسك بنيـوي شامل. ومن المهم أن نستحضر دائما أن ثمة أبنيـة نظرية وتجريديـة، وأنه مهما كانت تتأسس على مقــولات وقـواعـد ذات طـابـع عـام وعـرفي فإن المتكلمين يــدركـونها ويستخدمونها بشكل ضمني. وكما تـدلنا التجربة على أن المتكلمين ينحرفـون أحيانا عن القـواعد النحـويـة والدلاليـة في إنتـاج الجمل، خـاصة في الاستعمال الشفـوي العفوي، في بعض المواقف والسيـاقات، فإن النصوص أيضـا يمكن أن تنحرف عن قواعد التماسك الخطي أو الأفقي الكلي الشـامل. هذه الحقيقة يمكن أن تحدث عن قصـد، كما نجد مثـلا في الشعر الغنـائي المعاصر المولع بـالتشذر، أو غير قصـد كما يحدث في الحوار اليومي مع الجيران والأصدقاء. (٧١ ـ ٥٣).

أمـا كيفيـة تحديد البنيـة الكبرى للنص فإنـه من الملاحظ أن القـراء يختـارون من النص عناصر مهمة، تتباين باختلاف معارفهم واهتماماتهم أو آرائهم. وعليه يمكن أن تتغير البنية الكبرى من شخص إلى آخر. لكن بالرغم من هذه الاختلافات يلاحظ على مستوى التفسير الإجمالي لأحد النصوص وجـود توافق كبير بين مستعملي اللغة. وبـدون هـذا التـوافق الـذي تحدده اصطلاحـات علـوم الاتصـال يستبعـد كل فهم ضروري لانتقال المعلومات.

وإذا كانت البنى الكبرى يمكن هكذا أن تختلـف جزئيا فحسب من شخص إلى آخـر فإن مبـادىء تكـونها لا تكـاد تتغير في حـد ذاتها. وتـرتبط هـذه البنى الكبرى بـالقضايـا المعبر عنها بجمـل النص بواسطـة ما يسمـى «بالقـواعد الكبرى» فهـذه القواعـد تحدد ما هو الأكثر جـوهرية في مضمون نص متنـاول ككل. وعلى هذا فإن القـواعـد الكبرى تلغى بعض التفـاصيل كي تقصر بـالتالي معلـومـات النص على

تكوينها الأساسي. ويمكننا أن نميز عدة مستويات في البنية الكبرى للنص؛ إذ يمكن تلخيص الصفحة الأولى لرواية ما في قضية واحدة، لكن القضايا الكبيرة المكونة من صفحة إلى أخرى ومن فصل إلى آخر يمكن أن تحول بدورها ــ وبواسطة القواعد الكبرى ـ إلى قضايا كبيرة أعلى مرتبة. وفي الواقع يمكننا التمييز بسهولة بين موضوع مقطع ما، وموضوع فصل ما أو رواية كاملة. والبنية الكبرى للرواية عندما نتناولها بأكملها هى التي تسمى عادة «دلالة الرواية». (٧٠ ـ ٦٤).

أما قواعد الوصول لهذه الأبنية الكبرى للنصوص فهى كما يشرحها «فان ديجك» تتمثل فيما يلي :ـ

١ ـ الحذف ٢ ـ الاختيار ٣ ـ التعميم ٤ ـ التركيب أو البناء

ومن الوجهة الشكلية فإن القاعدتين الأوليين هما للإلغاء، والثانيتين للإبدال. وإن كانت كلها تقتضي ضرورة تحقيق المبدأ المسمى «بالتضمن الدلالي»، وهو يعني أن كل بنية كبرى تصل إليها عبر القواعد الكبرى يجب أن تكون متضمنة دلاليا في جملتها داخل مجموعة من الأقوال التي تطبق عليها القاعدة.

وبهذا فإن البنية الكبرى ينبغي أن تنبثق بالنسبة لمحتواها كنتيجة لبنية صغرى. أو لبنية كبرى أيضا لكنها في مستوى أدنى منها. هذا فضلا عن أن كل بنية كبرى ينبغي أن تحقق شروط التماسك العادية لمجموعات الأقوال. بحيث يصبح من المستحيل أن نحذف قولا يؤدي دور الفرض الأولى لقول آخر يقع في نفس مستواه؛ إذ يترتب على ذلك ألا يصبح قابلا للتفسير.

والقاعدة الأولى وهى الحذف مألوفة. لأنها تعني أن أية معلومة قليلة الأهمية وليست جوهرية يمكن أن تحذف. فعندما يكون لدينا مجموعة من الأقوال يمكننا ببساطة أن نحذف منها ما ليست له وظيفة يقوم بها في النص. أي ما لا يعتبر فرضا تترتب عليه نتائج في بقية النص. ففي جملة مثل: «مرت فتاة ترتدي ثوبا أصفر» نجد أنفسنا حيال ثلاثة أقوال:

أ ـ مرت فتاة ب ـ ترتدي ثوبا جـ ـ كان الثوب أصفر اللون.

ويمكن اختصار هذه المجموعة إلى (أ) و (ب) أو إلى حدها الأدنى وهو (أ) فقط، إن كان تفسير النص التالي لا يحتاج إلى معرفة أن الفتاة كانت ترتدي ثوبا وليس بنطلونا مثلا، وأن الثوب كان أصفر وليس أسود اللون. إذ أننا نعتبر هذه المعلومات في تلك الحالة قليلة الأهمية بالنسبة للنص الكامل. وليس معنى هذا أن المعلومات في ذاتها ليست هامة، بل يدل فحسب على أنها ثانوية بالنسبة لدلالة النص أو لتفسيره على المستوى الأعلى الشامل.

أما القاعدة الثانية وهى الاختيار فهى تعنى أيضا حذف بعض المعلومات وإبقاء البعض الآخر، مع مراعاة وضوح العلاقة بين المحذوف والمتروك. ففى مجموعة من الأقوال مثل:

أ ـ اتجه أحمد إلى سيارته ب ـ استقلها جـ ـ ذهب بها إلى الاسكندرية.

نجد أنه طبقا لقاعدة الاختيار يمكن أن نحذف الجملتين الأولى والثانية؛ إذ أنه طبقا لشروط القول نجدهما فرضين مكملين أو نتيجتين لقول آخر غير محذوف وهو (جـ) ؛ إذ أنه يترتب على معلوماتنا عن الانتقال أنه كي نسافر بسيارة ينبغي أن نتوجه إليها أولا ونستقلها، كما أنه بوسعنا أن نحذف قولا رابعا هو(د) ـ وصل إلى الاسكندرية. إذ من البديهي أننا نصل إلى المكان المقصود من الرحلة ما لم يحدث شيء يعوق ذلك. فإذا لم يمض الأمر على ما هو معروف فإن جملة مثل (هـ) ـ لكنه لم يصل إلى الاسكندرية. لا يمكن أن نحذفها؛ لأن لها أهمية دلالية جوهرية غير متضمنة في النص؛ إذ تشير إلى الحادثة التي وقعت له مثلا.

والقاعدة الثالثة هى التعميم. وهى تقتضي أيضا حذف بعض البيانات الجوهرية. لكنها تفعل ذلك بطريقة يترتب عليها ضياع هذه البيانات كما في القاعدة الأولى لعدم احتوائها. ففي مجموعة من الأقوال مثل :

أ ـ على الأرض كانت هناك دمية ب ـ كان هناك قطار صغير

جـ ـ وكانت هناك مربعات خشبية.

يمكن أن نضع بدلا منها قـولا واحدا: د ـ على الأرض كانت هنـاك مجموعة من اللعب. إذ أن كل الأقوال السابقـة تتضمن من الناحية التصورية أو المفهـومية القول الـوارد في الجملـة الأخيرة. ومن هنـا فإننـا في التعميم نضع التصـور الكلي مـوضع الجزئيـات التي نحذفهـا، وهو يشملهـا كلها. ففي كلمات مثل «عصفـور» و «قط» و«كلب» يمكن أن تحل محلها «حيوانات أليفة» وهكذا. والتعميمات التي تحدث بهذه الطريقة تسمى عمليات تجريـد. ومعنى هذه العمليات أن الخواص المميزة لكل من هذه الأشياء تصبح قليلة الأهمية في هذا المستوى.

وفيما يتصل بالقـاعدة الـرابعة وهى التكوين أو البنـاء، فهى ذات أهمية بـالغة. ووظيفتها تشبـه وظيفة القـاعدة الثـانية وهى الاختيـار. وإن كانت تختلف عنهـا من ناحية علاقة العناصر ببعضها. فأي موقف يتطلب مجموعة من الشروط والمواصفات والنتائج التي يمكن أن تكون في جملتها مفهوما عاما كليا يمكن إعادة تكوينه في جملة واحدة، مثلما نجد في الأقوال التالية:

أ ـ ذهبت إلى محطة القطار ب ـ اشتريت تذكرة سفر جـ ـ اقتربت من الرصيف

د ـ صعدت إلى القطار هـ ـ جلست في مقعدي و ـ تحرك القطار

وهذه المجمـوعات بـدورها يمكن تقسيمهـا إلى تفاصيل أدق، لكنهـا في جملتها متضمنة في قـول واحد هـو: ز ـ ركبت القطـار. لأنه مـن المعلوم أن ركـوب القطار يقتضي العنـاصر الممكنـة السـابقة. وإن لم تكـن كلها «إجبـاريـة» في تكـوين هـذا «الاطار» للسفر في القطار. وأهمية هذه القاعدة تكمن في أن مفهوم «السفر في القطار» ليس من الضروري أن يكون حـاضرا في النص بكلماته. بل يكفي أن يوجـد عدد من العناصر المكـونة له حتى نستنتج الـرابط بينها انطـلاقا من النص ذاته. وفي النهـاية هناك ملاحظة عـامة عن هذه القواعد وطريقـة تطبيقها. فهى تتطلب القيام بعملية تجريد وتعميم، لكن بشرط أن لا يؤدي إلى أن يفقد النص محتواه الأصيل. وهذا يعني أنها تعمل في أضيق الحدود.

فعنـدما نقـوم بالتعميم والبنـاء مثـلا علينا أن نختـار التصور الأعلى مبـاشرة لا

نتجاوزه، فلا ننتقل من مجموعة «طائر وقط وكلب» إلى «حيوان» فحسب. بل «حيوان أليف». كما لا ننتقل قفزا إلى «كائن حي» أو «شيء». ومعنى هذا أن القول الأكبر الناجم عن أقوال صغرى ينبغي أن يستخلص دائما من عملية «تضمن مباشر في الأقوال المعطاة. مما يضمن أن تكون البيانات في جميع هذه المستويات، وحتى في القطع النصية الطويلة، ذات طابع محدود. إذ لا يصبح من التلخيص الكاشف عن بنية النص في شيء أن نقول في نص ما إن «أحد الناس يفعل شيئا مع آخر» لما في ذلك من إهدار لكل الخواص النصية. (٧١ـ٥٩).

ويتضح من ذلك أن البنية الكبرى للنص ترتبط بموضوعه الكلي؛ إذ تتجلى في ضوئها تلك الكفاءة الجوهرية لمتكلم ما، والتي تسمح له بأن يجيب عن سؤال مثل: عم كان الكلام؟ أو ماذا كان هدف هذا الحوار؟ حتى بالنسبة لنصوص طويلة ومعقدة. هذه الكفاءة في استنتاج الموضوعات ووصف أهداف النص أو تقديم ملخصات له هي التي تسهم في كشف أبنيته. ومن ناحية أخرى فإن مصطلح «البنية الكبرى» يعد نسبيا. إذ يشير إلى بنية ذات نمط كلي شامل بالنسبة إلى أبنية أكثر تحديدا وتخصيصا منه في مستوى أدنى. ونستنتج من هذا أن ما يمكن أن يعتبر بنية صغرى في نص ما يمكن اعتباره في نص آخر بنية كبرى. بالاضافة إلى أن هناك مستويات عديدة للأبنية الكبرى في النص الواحد، مما يجعل المستوى الذي يشملها جميعا ويقع في أعلى المراتب هو الذي يعد بنية كبرى بالنسبة إلى ما دونه. وعلى هذا فعلماء النص يطلقون اصطلاحيا كلمة «البنية الكبرى» للنص على أكبر بناه وأكثرها شمولا .

وإذا كانت البنية الكبرى للنص ذات طبيعة دلالية كما رأينا، وكانت متعلقة ومشروطة بمدى التماسك الكلي للنص، فإن الذي يحدد إطارها نتيجة لذلك هو المتلقي. لأن مفهوم التماسك ينتمي إلى مجال الفهم والتفسير الذي يضفيه القارىء على النص. ونتيجة لأن تأويل النص من جانب القارىء لا يعتمد فحسب على استرجاع البيانات الدلالية التي يتضمنها هذا النص، بل يقتضي أيضا إدخال عناصر القراءة التي يملكها المتلقي، داخل ما يسمى بكفاءة النص أو إنجازه، فإن نظم

العقائد والأعراف والأبنية اةلعاطفية، وما يطلق عليه الشفرات المساعدة، تسهم كلها في صنع هـذا التماسك للخطـاب النصي. ومعنى هذا أن القـارىء لا يقـوم فحسب بعملية ترجمة للبيانات الواردة دلاليـا في النص، . بل هو الذي يضع لها نوع «الإطار» الذي يراها من خلاله . (٥٧ ـ ٢٦).

ويشرح «فان ديجك» عمليات الترابط بين المتتاليات النصية، والتماسك الوظيفي بين الـوحـدات الكبيرة، ودور القـراءة والتأويل في تحديـدهما، على أسس دلاليـة ومنطقية. فـالعلاقات التي تقـوم بين الجمل أو العبارات في متتاليـة نصية يمكن أن ترتكز على الدلالات . وهي العلاقات الداخلية. أو على الروابط بين العناصر المشار إليهـا أو المدلول عليهـا في الخارج، وهي علاقـات الامتـداد الخارجية. فإذا لاحظنـا الروابط التي تقوم بين العبارات باعتبارها «كلا موحدا» أمكننا أن نصوغ لترابطها المبدأ التالي: «ترتبط العبارتان فيما بينهما، إذا كـان مدلولهما، أي الظروف المنسوبة إليهما في التأويل، مترابطـة فيما بينها». ففي عبـارة مثل «لما كان الجو حسنـا فإن القمر يـدور حول الأرض» ليست هنـاك علاقة بين حسن الجو ودوران القمـر حول الأرض، لأن الموقف المتعلق بكل عبـارة لا يـدعم التعـالق. وفي عبـارة مثـل «ولـد سعيـد في الاسكندرية. نجح في الامتحان» بالـرغم من أن المسند إليه واحد في كلتا الجملتين؛ أى أن المشار إليه متطابق في العبارتين، فإن الربط بينهما ـ سواء كان ذلك عن طريق الفصل أو الوصول ـ في متتالية نصية يظل غير دقيق. لأنه لابد من توفر الشروط التي تسمح بتكوين المتتـالية على هذا النمط. وظـروف النجاح عادة لا علاقـة لها بمكان المولد، مما يطعن في صحـة تكوين المتتالية النصية. وفي عبـارة أخرى مثل «كان الجو جميـلا فـذهبنا إلى الشـاطىء» نجـد أن المسنـد إليـه في الجملـة الأولى لا علاقـة لـه بشخصيـات المسند إليهـم في الجملة الثـانيـة. ومع ذلك فإن الـربط سليم. وذلك لاتساق الظروف والشروط الموطئة لهذا الربط عند المتلقين عادة بين جمال الجو والخروج في نزهة على الشاطىء.

ويمكن القول إنه من أجل التفسير السليم لعلاقة العبارات في المتتاليات النصية فإننا نحتـاج إلى عدد كبيرمن الجمل الأكثر عمـوما. وهي فروض دلاليـة تعتمد على

اللغة، وعلى المعارف العـامة المتعلقة بالعالم أو الإطار الـذي يتم التعبير فيه، لابد أن تتوفر لدى السامع أو المتلقي، فيستطيع عن طريقها، وعن طريق العبارات الصريحة الماثلة في المتتـالية أن يشتق مجمـوعة من العبـارات الضمنية الخاصـة التي يستقيم بها تسلسل المتتاليـة النصية. وبدون هذه العبـارات الضمنية فإن المتتاليـة تظل بأكملها غير قابلة للتفسير.

وإذا كان المجال العلمي الذي نتحرك فيـه هو علم النص، فإن بوسعنا أن نطلق تسميـة «أسـاس النص Base du texte» على مجموعـة العبارات التي تعتمـد عليها المتتاليات النصيـة. وحينئذ يمكننا أن نميز بين أسـاس نصي صريح وآخر ضمني. ولكي نفهم أي نص فإن علينا أن نكوّن معرفيـا ـ ونظريا كذلك ـ أساسـه أو قاعدته الصريحة بشكل تـام. معتمـدين على الأساس الضمني كما يتجلى في متتـاليـة الجمل والعبارات. (٧١ ـ ٤٠).

ويميز علماء النص بين أنواع الترابط الموضعي الشرطي للنص والتماسك الوظيفي فيه. فالنوع الأول هو الذي يعتمد على الـروابط السببية المعتادة بين الوقائع التي تدل عليها الأقـوال. وعادة مـا يشار إليهـا بمجموعـة من الأدوات الرابطـة مثل: لأن، وعليـه، ونتيجـة لذلك، ولهذا. الخ. أمـا النمط الثـاني من التماسك فهـو أصعب تحديدا بـدرجة كبيرة. وهـو «وظيفي» لأنـه يحدث عندمـا يعزى إلى أحـد الأقوال في النص وظيفـة محددة بالنسبـة لقول آخـر سابق عليـه. فالقـول مثلا يمكن أن يقـوم بوظيفـة التجسيد أو التجـريد والتعميم أو التضـاد لقول آخـر سبقه في النـص. وقد أطلق «جـــريماس Greimas.A.J.» على هـذه الوظـائف والروابط تسميـة «روابط بلاغية».

وفي الحديث اليومي كثيرا ما يلجأ المتكلمون إلى هذا النوع من التماسك الوظيفي. خاصة لأسباب استراتيجية. وبهذه الطريقة فإنـه يمكنهم العودة لتناول ما قالوه، إما لتصويبه أو تأكيده أو تظليلـه أو غير ذلك من الأغراض. وبكلمات أخرى فإن هذه الوسائل في التماسك تبدو أكثر ارتباطا باستراتيجيـة القول الدلالية والتداولية، لإقامة علاقات متماسكة بين نوبات القول.

على أنه في تلك المنطقة الفاصلة بين علمي اللغة والنفس علينا أن نؤكد أن التماسك ليس مجرد نوع من الظواهر الموضوعية للقول فحسب، بل إنه باعتباره مظهرا للمدلول ولتفسير الخطاب يصبح ذاتيا وشخصيا بطبيعة الحال. إذ يتوقف على فهم المتكلمين، معتمدا على تجاربهم السابقة، ومعارفهم وأهدافهم ومنظورهم الشخصي. كما يعتمد على مواقفهم في إسناد هذا النوع من التماسك على النصوص التي يقرءونها أو يشاركون فيها. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن التماسك النصي ليس مجرد خاصية تجريدية للأقوال، ينبغي أن نعالجها في علم الدلالة أو في نظرية الخطاب أو في نحو النص، ولكنه ظاهرة تأويلية ديناميكية من الفهم المعرفي تتدخل فيها أنواع عديدة من المعارف الذاتية. (٧١ ـ ٢٨٧). ومن هنا يرى الباحثون أن المشكلة الأساسية التي تقوم عند مواجهة مفهوم تماسك النص تنبثق من طبيعة النص ذاته؛ إذ تنصب عليه بحوث متعددة الاختصاصات والتوجهات مما يجعل تحديد مفهوم عام للتماسك أمرا عسيرا. فبالنسبة لبعض العلماء ـ مثل هيلميسليف ـ نجد أن التماسك يعني الصلابة والوحدة والاستمرار. ويمثل أحد المظاهر الضرورية لضمان الطابع العلمي لأية نظرية أو جسم للبحث. فالتماسك هو الذي يبرز خواص أي نظام للتفكير، سواء كان نظرية أو نصا. ويعنى أن أجزاء هذا النظام لابد من ترابطها الحميم فيما بينها. مما يقتضي أن تقوم بينها روابط تمثل شبكة لضبط العلاقات القريبة والبعيدة. وهذا هو نفس المفهوم الذي عبر عنه «لوتمان» عند قوله الذي أشرنا إليه من قبل في تعريف النص، بأنه لابد من تأسيسه «بنيويا».

أما علماء النص فإنهم كما رأينا يولون التماسك عناية قصوى، ويتجاوزون في شرحهم له تلك المرحلة الحدسية، فيذكرون أنه «خاصية دلالية للخطاب؛ تعتمد على فهم كل جملة مكونة للنص في علاقتها بما يفهم من الجمل الأخرى». ويشرحون العوامل التي يعتمد عليها الترابط على المستوى السطحي للنص؛ مما يتمثل في مؤشرات لغوية، مثل علامات العطف والوصل والفصل والترقيم، وكذلك أسماء الاشارة وأدوات التعريف والأسماء الموصولة وأبنية الحال والزمان وأسماء المكان، وغير ذلك من العناصر الرابطة التي يعنى علم اللغة بتحديدها، وتقوم بوظيفة إبراز ترابط

العلاقات السببية بين العناصر المكونة للنص في مستواه الخطي المباشر للقول.

ويلاحظ أن البحوث البلاغية القديمة في علم المعاني كانت تقتصر في جملتها على هذا المستوى من الترابط القائم بين وحدتين من القول فحسب. وذلك عند تحليل مشكلات «الفصل والوصل». لا تكاد تتعدى هذا النطاق الجزئي المحدود، مما جعل جهدها ينصب على المستوى النحوي أو التركيبي القريب، دون أن يتجاوزه إلى النطاق الدلالي للفقرة الكاملة أو المتتالية النصية. فضلا عن أنه لم يشمل نصا تاما في البلاغة القديمة، اللهم باستثناء حالة فريدة لم تتكرر ينبغي الاشارة إليها والتنويه بها، وهى التي نجدها عند بلاغي مغربي متأخر هو «حازم القرطاجني» في تحليله لأجزاء القصيدة. وتسميته لكل قسم منها فصلا. وتمييزه بين المطلع ـ وهو البيت الأول منها ــ والمقطع ، وهو مكان الوقوف. ولا يهمل الإشارة إلى طريقة وصل الفصول بعضها ببعض. بل يفعل ذلك بأسلوب الشرط ؛ إذ يشترط أن يكون معنى كل فصل تابعا لمعنى سابقه ومنتسبا إليه في الغرض. ويسمى ذلك تسمية اصطلاحية «الاطراد في تسويم رؤوس الفصول». ويمضي في تطبيق هذه التصورات على قصيدة المتنبي : أغالب فيك الشوق والشوق أغلب. (٢ ــ ٢٩٨). فيوردها كاملة، محللا العلاقة بين أجزائها ووحداتها المكونة على هذا الأساس الدلالي الذي لا يقف عند حدود التعالق النحوي بين الجملتين.

ويكفي لكي ندرك التحول الجذري في مثل هذا الموقف الفريد أن نتذكر ما كان يقوله البلاغيون القدماء عن «التضمين» وهو ــ في مصطلحهم ـ الارتباط الدلالي المباشر أو التعالق النحوي بين الأبيات المختلفة. إذ يعتبرون مثل هذا الارتباط من العيوب التي يجب على الشاعر تفاديها. وبهذا فإنهم لم يكونوا يقتصرون على تناول الجزئيات دون الاهتمام بالطابع الكلي للنص الشعري، بل إنهم قاموا بدور خطير ـ ومتناقض في كثير من الأحيان ـ في تكريس هذه النزعة الجزئية. والتضمين ـ كما يقول أبوهلال العسكري مثلا ــ هو أن يكون الفصل الأول مفتقرا إلى الفصل الثاني، والبيت الأول محتاجا إلى الأخير كقول الشاعر:

كأن القلب ليلة قيل يغدى بليلى العامرية أو يراح
قطاه غرها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح

ويعلق على ذلك بقوله : «فلم يتم المعنى في البيت الأول حتى أتمه في البيت الثاني، وهذا قبيح». (١٣ ـ ٣٦). ومن الواضح أن الصورة الشيقة في هذه الأبيات الغزلية العذبة لم تشفع للشاعر عند البلاغي المعياري الصارم الذي يرى في البيت وحدة نحوية لا ينبغي أن تظل مفتوحة بأي شكل على البيت المجاور لها. على أن العسكري لم يكن شاذا في هذا الموقف. بل هو يعبر ـ ربما بشكل فج مباشر ـ عن هذا النزوع الجزئي اللفظي للبلاغة العربية، المتجذر في التربة الثقافية والجمالية القديمة، حيث كان يعتبر البيت الشعري هو الوحدة الأساسية المكتملة، والقافية بابها الموصد. على أن تتساوى الأبيات في نهاية المطاف، لكن لكل بيت كينونته وأسراره. وهو مستقل بذاته. وقابل فحسب لحسن الجوار مع غيره، لكنه لا يكاد يكون معه أسرة متمازجة. ومن هنا فإن كثيرا من الأشكال البلاغية، إن لم تكن كلها تقريبا، تنبثق عن هذه البنية المحددة. فمعظم ظواهر البديع ـ من طباق وجناس ورد للعجز على الصدر وغيرها ـ إنما هى استثمار جمالي لهذه الوحدة المنغلقة نحويا ببابها الموصد. أي أنه كان لابد من الاكتفاء الذاتي لكل بيت، وعلى جميع التنويعات الموسيقية والدلالية أن تحدث داخل حدود البيت، كي لا تتسرب أسراره إلى الخارج. ومن ثم فإن الثورتين العروضيتين اللتين تمثلتا في الشعر العربي، وهما ثورة الموشح في الأفق الأندلسي، وثورة شعر التفعيلة في العصر الحديث، قد كسرتا هذه الوحدة المتشظية للبيت القديم بشكل فعلي عملي. واقترحتا بنية جديدة، كل منهما ملائمة لطبيعة عصرها، تؤدي إلى تحرير البيت من صلابة الهيكل النحوي المغلق. بحيث تصبح المقطوعة في الموشح، والقصيدة كلها في شعر التفعيلة هى الوحدة النصية الجديدة. ببنيتها ونسقها الدلالي. وبهذا فإن الابداع قد خلق واقعا نصيا جديدا يتحدى بلاغة الخطاب المحدثة أن تجتهد في كشف نظمه وقوانين إنتاجه.

ونعود بعد هذا الاستطراد المغري لمتابعة مفاهيم التماسك النصي لنجد أن هناك نوعا آخر من التماسك الكلي، يتجاوز الأبنية النحوية السطحية للنصوص ويتصل بمجمل عالمها الدلالي والشعري. وهو يتجلى في تلك الحالات التي قد يبدو فيها النص مفككا من السطح، لكننا لا نلبث أن نتبين وراءه بنية عميقة محكمة في تماسكها، تفسر تشاكل الأجزاء وتضمن اتساقها مع تشتتها الخارجي . وقد يعتمد اكتشاف هذه البنية على بعض المفاهيم التي يستخدمها علماء النص. مثل المفاهيم المنطقية الدلالية، ومجموعات الحقول الموضوعية المركبة، وطبيعة علاقات الترميز الأدبي.

وقد رأينا أن «فان ديجك» قد نمى نظرية البنية الكبرى للنص باعتبارها بنية تجريدية كامنة تمثل منطق النص. مما يتلاقى جوهريا مع تصورات «جريماس» عن البنية العميقة الدلالية والمنطقية . وإن اختلف عنه في بقية الإجراءات وخطوات التحليل. بيد أنه عن طريق مفهوم البنية الكبرى استطاع علماء النص مقاومة الفكرة الشائعة عن أن التماسك النصي يتحدد فحسب على مستوى علاقات الترابط بين المتاليات والجمل. لأن هذاالمستوى الأخير لا يقدم سوى الأبنية الصغرى كما شرحنا من قبل. وتظل البنية الكبرى هى التمثيل الدلالي الكلي الذي يحدد معنى النص باعتباره «عملا كليا فريدا». وبدون هذه البنية الكبرى والقواعد التي تحكمها وتكمن تحتها يمكن أن ننزلق بسهولة إلى تصور التماسك النصي على اعتبار أنه مجرد رابط سطحي وخطي بين الوحدات الجزئية. بينما نجد أن هذه البنية الكبرى التي نلح على تأكيد ضرورة البحث عنها في التحليل لا تؤدي فحسب إلى التماسك الكلي، بل تؤدي أيضا إلى التماسك الجزئي المحلي في المستوى الكامن تحت متاليات الجمل، كما تقضي بذلك مبادىء النحو التحويلي التوليدي. ومعنى هذا أن تحليل النصوص علميا يعتمد على ملاحظة التعالق والترابط بين الأبنية الصغرى والبنية الكبرى الكلية . (٥٧ـ ١٩).

ويرتبط بتحديد هذه الأبنية النصية ما سبق أن أشرنا إليه من عمليات تكوين النصوص لدى إنتاجها وتلقيها في الذاكرة. إذ يرى العلماء أنه إذا كان من المفترض أن

المعلومات الدلالية التي لا يمكن تخزينهـا لوقت أطول في الذاكرة القصيرة المدى، أو لا ينبغي ذلك، تنتقل إلى الذاكـرة الطويلة المدى، فإن علينـا أن نحاول التحقق من الكيفيـة والشروط التي تحكم هـذه العمليـة. ممـا يقتضي وضع بعض فـروض العمل الشارحة لذلك.

أول هذه الفـروض يتمثل في أنه مـن ناحية المبـدأ فإن كل الأقوال التـي يتضمنها نص ما والتي تم فهمهـا ـ أي إنتاجها ـ من قبل الـذاكرة القصيرة المدى، فإنها تنتقل إلى الطويلـة المدى. وهذا فرض بـالغ التعميم إلى الحد الذي لا ينبغي فيـه أن يحملنا على الظن بأن المتكلم نتيجة لـذلك جدير بأن يتـذكر جميع الأقوال النصيـة ويتعرف عليها. بل على العكس من ذلك. سرعـان ما نرى أن التـذكر والتعرف يقـومان على أساس عمليات تفترض «قـابلية الاستعادة» للبيانات في الذاكـرة. وبالرغم من ذلك فإن الفرضية تتضمن دخول جميع الأقوال تقريبا إلى الذاكرة، لكن بشرط قابليتها غير المحددة لذلك. مما يترتب عليه أن تكون البيانات التي تمت عمليات تبلورها في أبنية في الذاكرة القصيرة المدى هى وحدهـا التي تنتقل إلى البعيدة المدى. وهذا التبلور في الأبنية يتم بفهم النص وتفسيره الذي غالبا ما يسقط كثيرا من البيانات.

أما الفرض الثاني العـام فربما كان أكثر أهمية لارتباطه بـالنموذج المعرفي في تكوين النصوص. ويشير إلى أن تخزيـن البيانـات في الذاكـرة البعيدة المدى إنما هـو وظيفة للبنيـة التي تتخذهـا هذه البيـانـات في الذاكـرة القصيرة المدى. وهذا يعني أن بنيـة المعلـومات النصيـة تتكون في الـذاكرة الـدلالية خـلال فهم النص. ويبدو أن هـذا الفرض بدوره شـديد العمومية أيضا. لأنـه يؤدي إلى الإقرار بأنه في الذاكـرة الطويلة المدى لا تتحقق عمليـات تأويل وتفسير أكثـر. ومن هنا يستنتج مـا إذا كـان ينبغي للبيانات أن تختـزن في مكان آخر غير الأ صلي، أم أن النص ـ أو أجزاء منـه ـ يعزوان إليهـا بنية أخـرى. وهذا لا يتم في الـذاكـرة الطويلـة المدى، بل لابد أن يحدث مـرة أخرى في القصيرة المدى. والنتيجـة التي تعقب ذلك هى إعادة تأويل البيانـات. مما لا يحدث فحسب خلال قراءة النص مثلا عندما تضطرنا بعض البيانات الجديدة إلى تصويب فرضيتنـا البنيوية السابقة، بل يتـم ذلك أيضا خلال التذكر. عنـدما نعيد

إنتاج بيانات لنص ما في سياقات طبيعية أو تجريبية لاحقة. (٧١ ـ ٢٠٤).

ومن الواضح أن هذه المبادىء والإجراءات التحليلية ترتكز على معطيات بحوث علوم اللغة النصية وعلم نفس المعرفة حول الذاكرة وأنماط الاستيعاب وسبل الاسترجاع، مما يجعل مقولاتها متحركة بمدى ما تحرز هذه الدراسات من تقدم في إنجازها، وإن كان لذلك نتيجة أخرى لا يتفاداها الباحثون في علم النص وهى عمومية مقولاتها بالنسبة لجميع النصوص، سواء كانت أدبية أم غير أدبية.

أما المهتمون بالبلاغة والشعرية فإنهم يحاولون التركيز على خصوصيات مادتهم، فيرون أن العلاقات القائمة بين مختلف العناصر اللغوية على طول نص ممتد لا تقود ضرورة إلى الخروج بخلاصات مهمة لأجل التحليل الأسلوبي. إذ توجد في الخطاب العادي علاقات كثيرة تتخطى حدود الجملة. وعلى سبيل المثال نجد هذه العلاقات في استعمالات الضمائر حيث يكون ما تعود إليه متحققا أو مذكورا في جمل سابقة. أو في أنماط أخرى من التطابق بين عناصر واقعة في جمل متعددة ومتتابعة، مثل تطابق العدد وزمن الفعل، هذا النمط من التطابق اللغوي ضروري، لكنه لا ينتج غالبا خواص أسلوبية. أما نمط العلاقات التي تدخل في دائرة اهتمام التحليل الأدبي للنصوص فهى تلك التي تفضي إلى وجود بنية فوق هذه البنية المستخلصة من الاستعمال العادي للغة، مثل بنية الايقاع في الوزن والقافية. (٢٨ ـ ١٩).

كما يرى الباحثون في الشعرية أنه إذا كان كل نص لابد له أن يتصف بالوحدة ويحقق التماسك وإلا أصبح مجرد متواليات من الكلمات، فإن وحدة النصوص غير الشعرية تشتق عادة من الثبات النسبي للموضوع. ومن عناصر الترابط اللغوي والتعالق والتكرار مما يفضي إلى تكوين أبنيته. ومع ذلك فحينما نحصر ذلك في النص لا نكون بحاجة لتوجيه اهتمامنا نحو ما يتعلق باختيار مفرداته بقدر ما نهتم بمدى كفاءتها في توصيل دلالتها القارة، كما لا نهتم كثيرا بترتيبها مادامت تحقق درجة النحوية المطلوبة. فإذا أولينا اهتمامنا لعمليات الاختيار والترتيب، ووضعنا هذه العناية موضع التطبيق فإن النص يسمو في هذه الحالات على وضع اللغة العادية، لكي يكتسب خصائص أسلوبية معينة. وبهذا فإن النصوص التي تدخل في مجال

الشعريـة يتوفـر لها نمط من الوحـدة المتبلورة بنيـويا . وهي وحـدة لا تنجم عن مجرد حضـور الموضوع القـار، ولا عن الـروابط النحـوية ، ولا عـن استخدام المواصفـات الاصـلاحيـة للشعــر، بل تكمن في رأى بعض البـاحثين فيها يطلقــون عليـه «بنيـة الازدواج» . هـذا الازدواج هـو الأداة الشعـريـة المكونـة لبنيـة القصيـدة والضـامنـة لـوحدتها . ويقتضي كشرط ضروري وكـافٍ تحقق صيغ متماثلـة صـوتيا أو دلاليـا في مواقع متماثلـة أيضا . سواء كانت هـذه المواقع محددة من وجهة نظر دلالية مـرنة ، أو اصطلاحية مضبوطة مثل الوزن والقافية .

على أن صاحب هـذه النظريـة وهو «ليفين Levin,S.R. » يرى أنـه بالـرغم من أهمية أنماط الازدواج في لغـة الأدب ومن الأثر الموحـد الذي ينتجه في الشعـر ويكون بنيتـه فإنـه من الخطأ الاستنباط أنـه بمقـدار ارتفـاع عدد الازدواجـات المتحققـة في القصيدة بمقـدار ارتفاع نصيبهـا من الجودة الشعرية . فمهمـة الشـاعـر تكمن عنده بالإضافـة إلى أشياء أخرى في القدرة على فرض الوحـدة اعتمادا على عوامل متعددة . إلا أن كون هـذه الوحـدة أساسيـة لا تعني ضرورة تحقيقها على حسـاب التعقيد ؛ إذ ينبغي للقصيدة أن توجـد التعقيد لا أن تلغيه . وحينما تكون القصيدة كـاملة التناغم فإنها تصبح حينئذ بسبب ذلك مبتـذلة تمامـا . وهذا ما يحدث في أغـاني الأطفال وفي التراتيل والشعــارات من كل نــوع ؛ حيث تستعمل إلى حـــد الإفــراط كل الأدوات الشعرية مثل القافية والإيقاع والوزن والتركيب والأداء اللفظي وغيره . ففي هذا النمط من الشعر تلتزم كل هذه الأدوات دورات متوازنـة بشكل مفرط محققة في الغالب هذا الشعور بالابتذال . مما يجعل من الضروري طرح مسـألة مناسبة تواتر وقوة الازدواجات في النص الشعري . (٢٨ ـ ٥٥) .

ويمكن لعلم النص عنـــد ممـارسـة تحليل النصـوص الأدبيـــة الإفـادة من جميع المنجزات التي حققتها الأسلوبية والبلاغة والشعـرية الحديثة ، بالإضافة إلى المقولات التنظيميـة النصيـــة ، وإخضـاعهـــا لمفـاهيـم التراتب في الأبنيـة الكليـــة التي سبق توضيحهـــا . بشكل يستـــوعب الخواص الجماليـة للأجنـاس الأدبيـــة المتمثلة في الأبنية العليا ، ويستجيب للمتغيرات الإبداعيـة في أبنية النصوص الكبرى عن طريق

اكتشاف النماذج الديناميكية والخصائص المميزة للنصوص.

وقد قدم «لوتمان Lotman,I. » تصورا عاما لآليات التحليل الدلالي للنص الفني يمكن أن نسترشد به لملء فجوة التحليل النوعي للنصوص الأدبية وأبنيتها الخاصة. إذ يرى أن هناك مجموعة من العمليات الضرورية للقيام بتحليل دلالي داخلي للنص، على أساس تجريده من روابطه الخارجية وهى. بإيجاز:

- تقسيم النص إلى مستويات ومجموعات، طبقا لمستويات العناصر والوحدات المكونة له تركيبيا. مثل الأصوات والوحدات الصرفية والكلمات والأبيات والمقاطع والفصول بالنسبة للنص الشعري. والجمل والفقرات والفصول بالنسبة للنص النثري في مقاربة أولية.

- تقسيم النص إلى مستويات ومجموعات طبقا للعناصر والوحدات المكونه له دلاليا، مثل نمط الشخصيات. و هذه العملية ذات أهمية خاصة في تحليل النثر.

- الفصل بين كل الثنائيات التكرارية من المتعادلات.

- الفصل بين كل الثنائيات المتراكبة.

- توضيح الهيمنة المتبادلة للثنائيات الدلالية المتعادلة. بهدف عزل وتمييز السمات الدلالية المميزة في كل المستويات الأساسية. وتحديد التعارضات الدلالية الرئيسية التي تعمل في داخل النص. مما يؤدي حينئذ إلى اختبار الدلالة الناجمة عن التركيبات النحوية.

- تقسيم البنية المنبثقة من هذا التكوين التركيبي والانحرافات الدالة في الثنائيات المتراكبة. مما يؤدي إلى اختبار الدلالة الناجمة عن التكوينات التركيبية.

ويرى «لوتمان» بالرغم من ذلك أن هذه العمليات لن تقدم سوى هيكل عام أولى للنص؛ إذ أن وصف كل الروابط الماثلة في النص، وجميع العلائق الخارجية له يعتبر مهمة غير واقعية لضخامتها وقلة جدواها. وعندئذ تتجلى ضرورة اختيار المستويات المهيمنة للكشف عن الأبنية الدالة. مع توضيح أسباب الاختيار ونتائجه في إضاءة النص. (٥٦ ـ ١٢٢).

وقد وجدت علوم النص في السرديات ميـدانها المفضل لتطبيق مبادئها عليه. مما يدعـونا لمتـابعة التحليل النصي للسرد، بـاعتبارهـا أظهر تجليـاتها من ناحيـة. ونظرا لحداثـة البحث السردي وخصوبتـه في الدروس النصيـة من نـاحية أخـرى. دون أن يغض ذلك من قيمة الإنجازات الكبيرة التي حققتها دراسـة الشعرية وتتبع أبنيتها في اللغات المختلفة، الأمـر الذي أدى كما ألمحنا من قبل إلى تحديد بعض الأبنيـة العامة المشتركة للشعر في جميع اللغات.



تحليل النص السردي

- بلاغة السرد
- أساليب السرد وأنماطه
- سيميولوجيا النص السردي

بلاغة السرد :

يقدم النص السردي للباحث مادة جلية في تجانسها وشفافيتها وطابعها الكلي العام. تتراءى فيها شروط النص منذ اللحظة التي يلتقط فيها القارىء خيوط السرد، فيبدأ في نسجها مع تقدم النص دون اقتطاع مبتسر أو توقف متعسف. فلا يغيب عنه أولوية الكل على الأجزاء، ولا مرحلية المواقف والعناصر المكونة للنص. ولا يلبث حين يتمثل بنيته الكلية أن يشرع في تأمل دلالته الشاملة مدركا مغايرتها لمعاني الوحدات المتفرقة. إن النص السردي يهب نفسه للمتلقى في توافق مدهش يدعوه لاحتوائه مرة واحدة. حتى ليوشك على امتلاكه واختزان أبرز معالمه، مما يجعله مادة أثيرة في الدراسات الجديدة حول بلاغة الخطاب، وميدانا جليا لتطبيق علم النص أيضا إبان تبلوره.

وربما أسهم في ذلك قلة المخزون في ذاكرة الشعرية القديمة عن السرديات (Narratologie) مما يجعلها حقلا بكرا للمقاربات التجريبية، خاصة وأن النموذج الإبداعي الذي تتكىء عليه قد ولد في العصر الحديث تقريبا. وأسلافه السابقون لا طاقة لهم بفرض أنماطهم الأولية لفرط سذاجتها واختلاطها بالكتابة التاريخية والتوثيقية. إن أدبية السرد بنت العصر الحديث؛ خاصة في شكلها القصصي والروائي، مما يجعلها تكاد تفلت من إطار الأحكام المسبقة التي تلاحق الشعر في النقد المعاصر.

فنحن إذن حيال ظاهرة عالمية؛ حيث نرى جهود تحليل الخطاب والإحاطة النصية به تنصب على السرديات. وتشمل ما تولد عنها من أشكال محدثة في الفنون السمعية والبصرية الجديدة. ويتلاءم هذا الوضع بشكل خاص مع ظرف الثقافة العربية أيضا، فهى بالغة الفقر على مستوى التنظير والتنظيم في مجال السرديات. مع أنها قد غدت من أحفل اللغات بالنتاج الروائي والقصصي ذي الصبغة العالمية بحيث توشك أن تضارع آداب أمريكا اللاتينية بطاقتها المدهشة في السرد التي تبدو وقد استعادت كفاءتها الكامنة منذ نموذج «ألف ليلة وليلة» في تاريخها الوسيط.

من هنـا فإن حـريتنـا في اختيار الجنـس الأدبي الذي نختبر على محكـه مقـولات الخطاب والنص المعاصرة تظل إلى حد مـا مشروطة بما حدث في التنظيرات العالمية من جـانب، وبضرورة تكييفها لإثـراء نظـرية السرد لـدينـا من جـانب آخر. ويـلاحظ البـاحثون أن البـلاغة الغـربيـة قد اشتملت على كثير من أسس الـسرديـات؛ حيث وجدت حدود القص أصـولها وبعض ظواهرها الـلافتة في مبادىء اليونـان والرومان البلاغيـة. بيد أنها دخلـت بكامل مقتضيـاتها في البلاغة ابتـداء من القـرن السادس عشر والمراحل التالية له. وقد شغل التاريخ - باعتباره مادة سردية - كثيرا من البحوث البلاغيـة إبان القـرنين الثامن والتـاسع عشر. ويعتمد تطـوير العـلاقة بين البـلاغة والسرديات على مـراجعة الجوانب المختلفة لأنماط «العبارة» أو أجنـاس الخطاب من منظـور نقـدي حديث. وإن كـان يمس بشكل مبـاشر أيضـا جـانبا آخـر لم يظفـر بالاهتمام الكافي في البلاغة القـديمة وهو المتصل «بالترتيب Dispositio» وكان هـذا الترتيب يشمل عـادة أربعة أجـزاء للقـول هي : الاستهـلال، وما يسمى بـالسرد أو عرض الموضوع، والطريـف أنه كان يسمى في النقد العربي القديم بـالقصة، خاصة إذا كان الموضـوع دعوى تقام أمام القـاضي. ثم يأتي الجزء الثالث ويتضمن البراهين والحجج وجـدل الخصوم، ومن بعـده يكون الختـام. وظلت هذه الأجـزاء هي التي يعتد بها حتى القـرن التاسع عشر. فإذا أمعنا النظر في الجزء الثـاني وهو «السرد -Nar ratio» في اللاتينية، وجـدنا أنه الجزء الأسـاسي في الخطاب الـذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة أو المثيرة للجدل. وهو يعنـي البـاحثين أيضا باعتباره حكاية لا تقتصر وظيفتها على مجرد تعـداد الوقائع والأفعـال. ويختلف كثير من البـاحثين مع «بارت .Barthes,R» في قوله إن هذا السرد كان يتم تصوره فقط من منظور البرهان، فهو العرض المقنع لشيء حدث أو يزعم أنه قد حدث. فالقصة عنده ليست حكاية وإنما هي خطـوة برهانيـة، وهي لذلـك عاريـة ووظيفية محضة. وتفضي قـراءة كتب البلاغة الكـلاسيكية بالباحثين إلى القول بأن السرد كان أهم ممـا قدر «بارت»؛ إذ أن تفصيل أنـواعه ومقـولاتـه وملامحه يجعلـه يتعلق بعنـاصر ليست إجباريـة، بل هي اختياريـة ومتوقفـة على نوعيـة القاص الخطيب. وهي لذلك لا تلبـث أن تدخل في صميم الاهتمامات الأسلوبية والفنية. (٦٢ - ١٤٧).

وكان كتاب «كينتيليانو .Quintiliano» عن فن الخطابة مسئولا إلى درجة كبيرة عن إضفاء الطابع الأدبي على البلاغة السردية، . عندما افترض هذا البلاغي اللاتيني الكبير ـ متوافقا مع أرسطو في الهدف الشعري ـ أن غاية السرد لا تتعلق بمجرد عرض الموضوع، وإنما بالإقناع العاطفي: «لأن السرد لا ينظر فحسب إلى إخبار القاضي، وإنما إلى أكثر من ذلك وهو أن يشعر بما نريد منه أن يشعر به . حتى ولو لم يكن من الضروري أن نخبره إلا بهدف تحريك تعاطفه الشديد، فنحكي له الأشياء كي نعده لذلك». فعن طريق إقناع المستمع والإلحاح على تحريكه وإثارته يبدأ السرد البلاغي في التحرر من قيد العرض البرهاني، كي يؤدي وظائف أخرى تجعله أقرب إلى نطاق الشعر.

ويختلف هذا البلاغي اللاتيني عن الذين يقصرون السرد على الجانب المنطقي التاريخي. ويفضل التحرر من الترتيب الزمني من خلال مجموعة من الأشكال التصويرية، أو الحيل التي يصطنعها السارد أو القاص. مما يعتبر سابقة هامة لبلاغة القص التي أطلق عليها في العصور الوسطى (Ordo artificialis) أى «الوسائل المصطنعة». وهذه الوسائل البلاغية تتمثل في تفادي الإشارة إلى حدث ما بادعاء نسيانه. ووعد القاضي بإكمال الحكاية أو العودة إليها. وإجراء الاسترجاع، وقص الحكاية من منظور الماضي. وغير ذلك من أشكال التمثيل وأدوات السرد كما يدرسها بعض البلاغيين المحدثين. يقول «كينتليانو» مثلا: «إنني لا أتفق في الرأى مع من يرون أنه بنفس الترتيب والنظام الذي تحدث به الأشياء لابد وأن تروى. ولكنها ينبغي أن تروى بأفضل الطرق المواتية. ومن أجل ذلك هنالك أشكال عديدة. ففي بعض الأحيان نتظاهر بأننا نسينا شيئا ما لا نلبث أن نذكره في فرصة أفضل. وفي أحيان أخرى نقول إننا سنعود لنحكي جزءا مما نقصه حتى يتضح الموقف أكثر. وأحيانا أخرى نشرع بعد حكاية الواقعة في إضافة البواعث التي سبقتها». وهذا النص يدل على أن المشكلة التي ندعوها اليوم «بالنسق الزمني» في السرد كانت من مشكلات البلاغة القديمة التي قام بشأنها النزاع بين النظام الطبيعي والنظام الصناعي في القص. هذا النزاع الذي بعثه الشكلانيون الروس في العصر الحديث في نظريات

السرد عندما أثاروا التعارض الأرسطي القديم بين النظام المنطقي والنظام الفني. (٦٢ ـ ١٥١).

وكان بحث مبدأ «الاحتمال» في النظام السردي هو المنطلق في البلاغة القديمة لعرض تصور شعري جامع، يدخل فيه بالإضافة إلى مشكلة التاريخية أو الاحتمال التاريخي أو التخييلي للوقائع المسرودة، مجموعة من الملامح الأساسية للجماليات الكلاسيكية التي ترتبط عموما بالتركيب الفني للعمل الأدبي. بل يذهب بعض الباحثين إلى أن الشرح الأوفى لهذه القضية لا نجده إلا عند هؤلاء البلاغيين القدماء، حيث نرى «شيشيرون Ciceron» الروماني مثلا يوضح مبدأ «الاحتمال» قائلا: تصير القصة محتملة إن ظهرت فيها أشياء مما يبدو في الواقع والظروف التي حدثت فيها، زمانها ومكانها وكيفيتها بحيث يلتزم الشيء المروي بطبيعة ما يفترض من المؤلفين، أو ما يشاع عند العامة. أو ما ينطبق مع رأى المستمعين» ويقوم «كينتيليانو» بتعميق هذا المفهوم للاحتمال السردي وتأسيس شعريته عندما يقول: تصير القصة محتملة إذا استشرنا أنفسنا أولا كي لا نقول شيئا يتعارض مع الطبيعة. وإذا ألمحنا مسبقا إلى البواعث التي أدت إلى حدوث الأشياء المروية. لا بواعث كل الأشياء، وإنما تلك التي نعتزم التحقق منها. وإذا رسمنا الشخصيات بتلك الخواص التي تجعل الوقائع قابلة للتصديق. فنرسم هكذا اللص والبخيل والزاني وعديم الشرف والقاتل. ونعكس إذا قصدنا الدفاع عنهم. أما ظروف الزمان والمكان فينبغي الإحاطة بها أيضا. كما أن هناك قدرا من التتابع والترابط بين الأحداث يجعلها قابلة للتصديق، كما يحدث في الكوميديات والتمثيليات الصامتة. إذ أن هناك بعض الأشياء التي تنجم عن بعضها الآخر بالطبيعة. بحيث أننا إذا حكينا الأولى بما فيها من احتمالات توقع القاضي ما سيتبعها من نتائج » . (٦٢ ـ ١٥٥).

وإذا كان هذان النصان على درجة كبيرة من الأهمية في البلاغة السردية؛ إذ يشرحان مبدأ الاحتمال الذي لعب دوراً هاماً في فن الشعر عند الكلاسيكيين، وكان يقع في جذر فن القص ذاته، قبل أن يحل محله مبدأ «التخييل»؛ فإنهما يكشفان عن الوعي الواضح للنظام الكلاسيكي باعتباره نظاما جماليا، يتكون من شبكة من

العلاقات الدائرة حول مفهوم الاحتمال على مستويات أربع :

١ ـ الاحتمال الطبيعي، ويتصل بالعلاقة بين الأدب والواقع .

٢ ـ التلاؤم : وينتمي للمظهر الخارجي المتصل بعلاقة الأدب بالواقع من ناحية، وللمظهر الداخلي المتصل بالعلاقة بين الحدث ولغة الشخصيات وخواصها من ناحية أخرى .

٣ ـ ظروف المكان والزمان والكيفية .

٤ ـ ضرورة حبكة الأحداث نتيجة لذلك .

وعلى هذه الملامح الأربعة التي تعرضها البلاغة مجتمعة ومتجاورة يتأسس مفهوم الاحتمال للسرد الخطابي . وهو الاحتمال الإقناعي . مما يجعلها تمثل نظاما جماليا كلاسيكيا وضع للحكاية الشعرية . بالرغم من أنها ذكرت في كتب البلاغة، ولم تذكر مجتمعة بهذه الصورة في الدراسات التي تدور حول فن الشعر الكلاسيكي بمثل هذا التماسك والاكتمال . (٦٢ ـ ١٥٧) .

ومن اللافت للنظر أن مبدأ الاحتمال لم يناقش فيما يبدو في البلاغة العربية، اللهم إلا عرضا عند الحديث عن الإحالة والغلو؛ فظلت العلاقة مبهمة وغائمة بين التاريخ والقص . ونظر إلى السرد باعتباره مرتبطا بطرق الرواية لما يفترض أنه قد وقع بالفعل، دون تنمية لفكرة الاحتمال التي تقود إلى مشروعية المتخيل وحقه في الوجود الأدبي المفارق بطبيعته للوجود المادي التاريخي، وتؤدي بالتالي إلى الاعتراف بعد النضج بالوجود المستقل للقصة الأدبية . هذا على الرغم من استخدام مصطلح القص في الكتابات النقدية العربية، كما نجد مثلا في «عيار الشعر» لابن طباطبا العلوي الذي يقول : «وليس تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول . فتحسن العبارة عنها . وإظهار ما يكمن في الضمائر منها . فتبهج السامع لما يرد عليه، مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه . فيثار بذلك ما كان دفينا . ويبرز على ما كان مكنونا . فينكشف للفهم غطاؤه . فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه» . (٦ ـ ٢٠٢) .

ومع أننا نجد هذه الفقرة واردة في معرض الحديث عن أجزاء القول والعلاقة بينها؛ مما يدل على استجابة الناقد العربي للإشارات الأرسطية في كتاب الخطابة، إلا أنه لا يستوعب بقية الهيكل النظري لفكرة الاحتمال الجوهرية. فنجده أحيانا أخرى يستخدم كلمة «حكاية» في مثل قوله «ويأتي بعجائب بديعة مستطرفة من صفات وحكايات ومخاطبات في كل فن» إلا أنه لا يتوقف عند طبيعة العلاقة الاحتمالية بمستوياتها التي أشرنا إليها. خاصة ما يرتبط بجانب الاحتمال الطبيعي وهو علاقة الأدب بالواقع الخارجي، مما قد يؤدي إلى الاعتراف بحق الخلق والإبداع التخييلي. وإن كنا من ناحية أخرى نجد عنده بعض الإشارات المتصلة ببقية المستويات الفنية، خاصة لدى ذكره لنموذج تطبيقي من الشعر القصصي، وذلك في قوله:

«وعلى الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعره دبره تدبيرا يسلس له معه القول. ويطرد فيه المعنى. فيبني شعره على وزن يحتمل أن يحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه، بزيادة من الكلام يخلط به، أو تقصٍّ يحذف منه. وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدجين لما يستعان فيه بهما. وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة عن جنس ما يقتضيه. بل تكون مؤيدة له، وزائدة في رونقه وحسنه. كقول الأعشى فيما اقتصه من خبر السموأل:

كن كالسموأل إذ طاف الهمام به ... في جحفل كزهاء الليل جرار

بالأبلق الفرد من تيماء منزله ... حصن حصين وجار غير غدار

إذ سامه خطتي خسف فقال له ... اعرض عليّ كذا أسمعهما حار

فقال غدر وثكل أنت بينهما ... فاختر وما فيهما حظ لمختار

فشك غير طويل ثم قال له ... اقتل أسيرك إني مانع جاري

إنا له خلفا إن كنت قاتله ... وإن قتلت كريما غير عُوَّار

مالا كثيرا وعرضا غير ذي دنس ... وإخوة مثله ليسوا بأشرار. الخ

ويذكر ابن طباطبا القصيدة كلها ـ لأول مرة في استشهاداته بالنصوص ـ لأن هذا كما أسلفنا من طبيعة النص السردي الذي لا يقبل التجزئة ولا الاقتطاع. ثم يعلق عليها بقول: فانظر إلى استواء هذا الكلام وسهولة مخرجه وتمام معانيه وصدق الحكاية فيه. ووقوع كل كلمة موقعها الذي أريدت له. من غير حشو مجتلب ولا خلل شائن. وتأمل لطف الأعشى فيما حكاه واختصره في قوله:

أأقتل ابنك صبرا أو تجيء بها...

فأضمر ضمير الهاء في قوله: واختار أدراعه أن لا يُسَبَّ بها.. فتلافى ذلك الخلل بهذا الشرح. فاستغنى سامع هذه الأبيات عن استرجاع القصة فيها. لاشتمالها على الخبر كله بأوجز كلام وأبلغ حكاية. وأحسن تأليف وألطف إيماء». (٦ ـ ٢٠٣).

وإذا كانت هذه أوضح إشارة في النقد والبلاغة العربية للسرد الشعري، فإن تأملها يثير جملة من القضايا نكتفي بالإشارة إلى أهمها وهي:

١ ـ الربط بين الوزن وما يقتضيه فن القص الشعري من صيغ وأشكال.

٢ ـ الاهتمام بسرد النص بأكمله والعناية بدرجة تجانسه وتماسكه.

٣ ـ الاهتمام باقتصاد الكلام المتمثل في تلاؤمه مع الشخصيات والمواقف وهو غير الإيجاز المطلق المعهود في البلاغة.

٤ ـ مراعاة الصدق، دون تفصيل واضح لطبيعة هذا الصدق، هل يقوم في علاقة الكلام بالقصة المسرودة فيكون صدقا فنيا، أم بالواقع الذي ترويه فيكون من قبيل الصدق التاريخي؟

ولو استثمرت تقاليد البلاغة العربية هذه الملاحظات وأمثالها عن السرد ونظامه، ووسعت دائرتها لتشمل المقامات والحكايات، لأسعفت الإبداع القصصي في الخروج من مرحلة الحكايات الشعبية المنبوذة من جانب، والقصص المرهقة بالمادة اللغوية الميتة من جانب آخر، مما كان من الممكن أن يفضي بها إلى الاعتراف بلون من القص

الأدبي المتوازن. ولكن المشكلة تمثلت في قصر نفس النقاد في المتابعة الفلسفية لنظريات الأدب الإغريقية، والتصاقهم الشديد بالمادة الشعرية المتشذرة، وخلط مفهوم القص بطبيعة «الرواية» التي تتحرى الصدق الخارجي بطريقة صارمة. كما أن البلاغة العربية لم تشهد في مطلع النهضة مرحلة بعث وإعادة تنظيم للمادة الوسيطة - كما رأينا في البلاغة الغربية الكلاسيكية الجديدة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر - بل قفز النقد عندنا إبان فترة الإحياء مغترفا مباشرة من النظرية الرومانسية في الشعر، ومتجاهلا جدوى إعادة النظر في المقولات البلاغية، ومحاولة تطويعها وضبطها مع إيقاع التطور الفلسفي والحضاري والإبداعي لهذا العصر الحديث. الأمر الذي يضعنا عند تأسيس بلاغيات السرد في موقف مخالف نسبيا للفكر الغربي من ناحية اعتماده على مأثوره القريب وتنميته بالتوازي مع تطور الإبداع. ويدعونا للاعتداد بالمأثور العالمي في قديمه وحديثه معا كمنطلق لسد الفجوة النظرية القائمة والبحث في بناء هيكلها. بيد أننا لسنا بصدد كتابة تاريخ لنظريات السرد - على ما في ذلك من إغراء وتشويق - بقدر ما نحن بصدد تحديد موقف معرفي آني يبغى اكتشاف تجليات دراسة الخطاب الأدبي في مجال القص باعتباره نصا مكتملا. مع إعادة المنظور البلاغي إلى مجال الأدوات التحليلية والتفسير الفلسفي. مزودا بحصاد العلوم المجاورة الجديدة وتوجهاتها المنهجية. وهناك عمل هام استوعب أبرز مقولات وإنجازات النظريات السردية في الآداب العالمية، وأصبح الآن بعد مضي نحو ثلاثين عاما على صدوره منبعا كلاسيكيا للسرديات في النقد العالمي. وهو يتخذ عنوانا له على وجه التحديد «بلاغة القص». (٤١ - ٣٦) يحسن أن نتعرض لأبرز مبادئه في تأسيس الخطوات المنهجية للتحليل السردي، لما لها من أهمية في إدراج مقولات النقد العربي ضمن المنظومة المعتد بها في النقد الحديث. هذا بالرغم من تسرب الروح المعيارية الجديدة لكتاب «واين بوث Booth,W.» المشار إليه، نتيجة لحرصه على طابع التجريد والتعميم. لكنها معيارية أقرب إلى منطق القانون العلمي المستمد من تجارب الواقع التاريخي للإنتاج الأدبي.

وهو يصنف الخواص العامة للنقد السردي منذ «فلوبير Flaubert,G» حتى الآن،

ويرى أنها تدور حول ثلاثة محاور، تستمد منها معاييرها المميزة، وهى العمل والمؤلف والقـارىء، بما يقتضيـه كل محور في النظـر إلى المادة القصصيـة، وتمضي على النحـو التالي:

ـ الخواص العامة التي يتطلبها العمل : وتبدو حيث يرى بعض النقاد أن الرواية ينبغي أن تكـون عـادلـة مع الواقع. وذلـك بأن تكون أمينـة مع الحيـاة الطبيعيـة أو الواقعية المعـاشة بكثافة. كما يرى بعضهم الآخـر ضرورة أن تتطهر من الشوائب غير الفنية، ومن العناصر المسرفـة في بشريتها. وثمة رغبة قوية في أن تحقق الـرواية درجة عـالية من «التـوتر الـدرامي» و «الإقناع». ومـا يقتضيه ذلك من أصـالة وصـدق. وتحقيق كـامل لموضـوعهـا . وكثـافـة الـوهم المتخيـل الخلاق. وأن تتسم بـالحيـاد واللاشخصية حتى تصل للنقاء الشعري المطلوب، وللصيغة الروائية الخاصة.

وهناك من يدعـون لتقديم الواقع المجرب، في مقابل من يتطلبـون منها أن تكون «صيغـة للتأمل»، الأمـر الذي يفضي إلى جـدل نقـدي وصراع بين من يـرون الروايـة كعمل واقعي في الدرجة الأولى، وبين من يبحثون عن الفن الخالص. ولو أدى ذلك إلى اللاواقعية ولا إنسانية الفن.

ـ المواقف المطلوبة من المؤلف : يرى البعض أن المؤلف ينبغي أن يكون موضوعيا منفصـلا عما يكتب غير منفعل به حتى يستطيع تجسيـده بالحيـاد اللازم. بينما يـرى الآخـرون أنه لابـد أن يكون متحمسـا ملتزمـا ومنغمسا في كتـابته. وهـؤلاء الأخيرون يتناقص عـددهم بالتدريج في هـذا القرن كما يلاحظ «بوث». وبين هـذين الطرفين المتنافرين يقوم بعض النقاد بمحـاولة العثور على صيغة وسطى «للتباعد الملائم» بين المؤلف وعالم الرواية.

ـ المواقف المنتظرة من القارىء : ويبدو أنها تخضع لنفس الشروط الخاصة بالمؤلف المثالي. إذ تدور حول مـا إذا كان من الممكن أن يوجد قارىء موضـوعي أو ساخر أو مختلف. أو هو على العكس من ذلك جدير بأن يكون ملتـزما ومتعاطفا. ومن ناحية أخرى فإن العمل ينبغي أن يتيح لقارئه مادة للأسئلـة والشكوك، أكثر مما يعطيه من

إجابـات قاطعـة. مما يجعله أشـد استعدادا لتقبل الأشيـاء غير القاطعـة المكتملة. وتقبل مظاهر الغموض والإبهام في الحياة. ورفض المنظور الذي يعتمد على التبسيط، واختزال الحيـاة في اللونين الأبيض والأسود. وهل ينبغي للقارىء أن يستخـدم عقله وذكاءه النقدي في التلقي، بـالإضافة إلى عواطفـه، أم أن عليه أن يسلم نفسه أولا لما يقرأ؟

على أن المعايير المتصلة بالأعمال الروائيـة والمؤلفين والقراء متشابكة إلى درجة كبيرة كما يقول «بـوث» بحيث يصبح من المستحيل التعرض لبعضهـا منفصلا عن البعض الآخر، اللهم إلا بطريقة إجرائية لهدف التحليل. (٤١ ـ ٣٥).

ومن الملاحظ على هذا التصـور أنه مع محاولة إلمامه بـاتجاهات النقد القصصي في جملتهـا يكاد يغفل جـدليـة تطورهـا، وانتصـار بعض التيارات على البعض الآخـر، بشكل يـؤدي إلى تقادم وانتهـاء العمر الافتراضي للمقـولات السـابقة. كما أنـه يتسم بجرعة عالية من المعيارية لم تعد تطيقها لغة التوصيف العلمي في العقود الأخيرة.

ويطـرح «بوث» تصـوره الجمالي لعمليـات التنميط السـردي في بلاغـة القص على أساس الاعتداد بالموسيقى والإيقاع كجوهـر للفن. فهو يرى أن مقال «فاليري -Val ery,P.» عن «الشعر الخالص» كـان له صدى عميق لدى الشعـراء والروائيين معا في عصره عبر المحيط. وقد ميز فيه خاصية شعرية صافية مشتركة بين جميع أنواع الشعر؛ حيث لا يوجـد الشعر إلا إذا أظهـرت الكلمات انحرافا مـا عن الطريقـة المباشرة غير الحساسـة في التعبير عن الفكر. وعندما تمثل هـذه الانحرافات عالما من العـلاقات، يختلف عن هذا العـالم العملي، عندئذ يستطيع الشاعر أن يمسك بشـذرات من هذا العالم الفطري المجسـد النبيل. وينميها ويحولها إلى شعر بقدر مـا تنتج من أثر فني. والإنسان الذي يريد أن يكتب شعرا خالصـا عليه أن يركز أعماله على هذه اللحظات الشعرية الفائقة. فمشكلة الشعـر الخالص هى هذه... إذا استطاع الكاتب بعمله المنظوم أو المنثـور أن يعطي انطباعـا بنظام كـامل من العلاقـات المتبادلـة بين أفكاره وصوره من ناحية، وأدواته التعبيرية من ناحية أخرى فقد نجح في أدائه.

ويرى «فاليري» أنه من المستحيل بنـاء هذا العمل بشكل يخلو من جميع العناصر غير الشعرية، بـالتفاصيل التي يندمج بعضها في البعـض الآخر. لكن الشعر يحاول دائما هذه الحالـة المثالية الخالصة. وفي الـواقع فإن ما نطلق عليه قصيـدة إنما هو من الوجهة العملية مؤلف من شذرات مـن الشعر الخالص متضمنة في جوهر الخطاب. ومن هنـا فليس من المدهش أن يكـون الفن المثـالي هـو الموسيقى. وقد سيطـر هـذا المفهـوم للموسيقى على النقـد قـرابة قـرن من الزمـان. فإذا كـان كل فن يحاول نفس الشيء، وهو خلق صيغة تحقق بشكل صـاف عالما آخر. أو تأمل غير نفعي للشكل الخالص، فإن من الـواضح أن الموسيقى، وربما يضاف إليها الـرسم خاصـة إذا كان تجريديا، يصبحان هما النموذج الأمثل. فكل فن يطمح إلى تحقيق شروط الموسيقى؛ بـاعتبارهـا نموذج المثـال الفني حيث الاندمـاج الكامل بين الشكل والمادة. ويـرى صاحب «بـلاغة القص» أن هذا النموذج ــ بالرغم من أنه لم يطبق على الـرواية حتى الآن ـ إلا أنه لايزال يستحث النقاد لتطويعه للسرديات. (٤١ ـ ٨٧).

ويرتبط هذا النمـوذج الموسيقي بفكرة البعدالجمالي عن الواقـع ولا إنسانية الفن. إذ أن العمل الفني ـ كما يقـول الفيلسوف الأسباني «أورتيجـا إي جازيت Ortega Y Gasset» إذ يجعلنا نفرح أو نتعذب لمصير الإنسـان، إنما يوحي لنا بشيء مختلف تماما عن اللـذة الجمالية الحقيقيـة. بل أكثـر من ذلك، إن هـذا الاهتمام بما هو إنسـاني في العمل لا يتوافق من حيث المبدأ مع اللذة الجمالية. وعلى هذا فإن الفن الحقيقي عنده ينبغي أن يستبعـد البـلاغـة كما يستبعد الـواقع المكـوّن من المضمـون البشري. إذ أن الشيء الجمالي يصبح فنـا بقدر ما يبعـد عن الواقع. وبـالرغم من أنـه من المستحيل الحصول على الفن الخالص فإنـه مما لاشك فيه إمكـانية الاتجاه على الأقل إلى تخليص الفن من النفعية. ممـا يتطلب التخفف التدريجي من العناصر الإنسـانيـة التي كانت مسيطـرة على الفن الطبيعي والرومـانسي. فالنـواح والضحك هما نوعـان من الخداع الجمالي. ويعتبر عـدم اهتمام الأجيـال الشـابـة بـالفن الكـلاسيكي ــ عنـدمـا كتب «أورتيجـا» ذلك قبيل منتصف القـرن ـ دليـلا على نـزوع حـديث نحـو «لا إنسانيـة الفن»، في سبيل الشكل الذي يتم تأمله، لا الشعـور به، لتتجلى جماليته. فالفن في

تقـدير أنصـار هذا الاتجاه يتجـه إلى التخلص من كل إشارة للـواقع باعتبـاره عائقـا لصفائه. وهو يقدم في مقابل ذلك الأشيـاء كما هى؛ في كينونتها المرئية. مع الإقلال بقدر الإمكان من ردود الفعل العاطفية تجاههـا، هذه الردود التي تخلو في زعمهم من القيمة الجمالية. وهكذا فإن من يرفضون التعاطف الانفعالي مع العمل الفني عامة، والروائي بصفـة خاصة فإنهم يـرون ضرورة تحقيق ما يسمـونه «المسافـة الجمالية» التي تفصل بين الفن والـواقع. على أساس أن الإبداع ينبغي أن يتخلـص من هذا الانهيار العاطفي الـذي أفسد الفن خـلال العصور الـرومانسيـة الحديثة. وحجب إمكـانية الابتكار الحقيقي للنماذج الجمالية. وسنرى عند الحديث عن أساليب السرد، أن هذه الفكرة الفلسفيـة هى الأساس الجمالي لما يسمى بـالأسلوب السينمائي في السرد، وهى مضادة كما لا يفوتنا أن نشير إليه، لكل الفلسفات الواقعية في الانعكاس.

وعند التحليل التقني لجماليـات السرد يرى «بوث» أن الراوي الدرامـي هو الذي يحدد نمط السرد. إذ يعتمد التحليل عنده على فكرة الشخص. لكننا لا نبلغ ما نريد بمجرد تحديد الراوي والتمييز بين المتكلم والغائب. بل علينا أن نخلص من ذلك إلى وصف الخواص المميـزة لأنواع الـرواة، وعـلاقتها بتأثيراتهم المختلفـة. ومن الحق أن اختيار صيغـة المتكلم قد يؤدي إلى الحصر المعيب أحيـانا؛ إذا كان للأنـا اطلاع غير ملائم على المعلـومات فإن المؤلف حينئـذ قد يقع في أمور غير محتملـة. كما أن هناك بعض التأثيرات التي تفـرض في أحوال معينـة اختيـارا خاصـا. على أن من الصعب العثور على معايير حاسمة ونافعـة لهذا التمييز يترتب عليها تصنيف الرواية إلى نوعين أو ثلاثة، بـدون مراعاة التطور التـاريخي للفن الروائي من ناحية، ولتعـدد علاقات العنـاصر من نـاحية أخـرى، ممـا يجعل محاولـة «بوث» الاعتماد على عنصرو احـد في التنميط عملية عسيرة، وهو مـا تلافاه علماء السرديات فيما بعـد كما سنرى في حينه. غير أنه قـدأ وضح أن أهم الفوارق في التأثير الـروائي تتوقف على ما إذا كـان الراوي شخصية درامية بموقعها أم لا، وما إذا كان المؤلف يقاسمه معتقداته وخصائصه على النحو التالي:

ــ المؤلف الضمني: الأنـا الثانيـة للمـؤلف، وهـذه الأنا قـائمـة حتى في تلك

الروايات التي لا يوجد فيها أي راو درامي، إذ أنـه سرعان ما تتخلق عبر النص لوحة ضمنية لمؤلف يظل خلف المسرح، كمدير له ومـوجه لحركته. كإله صامت غير مبال يقضم أظافـره على حد تعبير «بـوث». هذا المؤلف الضمني يختلف دائما عن الـرجل الحقيقي أو الواقعي، مهما توقعنا أن يكون عليـه أمره. فهو الذي يخلق نسخة أسمى لنفسه. «أنا ثانية» تنمو أمامنا بقدر ما تنمو الرواية.

ومادامت الـرواية لا تشـــير بـشكل مبـاشر لهذا المؤلف فليس هنـاك تميـز بينه وبين الـراوي الضمني غير الـدرامي. ففي روايـة «القتلـة» «لهيمنجـواي -Heming way,E.» مثـلا ليس هنـاك راو سوى الأنـا الثـانيـة التي يخلقها المؤلف ضمنـا عنـد الكتابة.

ـ رواة غير دراميين : وهنا لا تكون الحكاية عادة «غير شخصية» تماما كما رأيناها في الحالة السابقة، بل إن معظم الحكايـات تعرض كما لو كانت تمر في وعي راوٍ ما، سواء كان «أنا» أم «هو». وحتى في الدرامـا ذاتها فإن كثيرا مما يحكى لنا يرويه شخص ما. وغالبا ما نعنى بالتأثير الـذي يحدث في عقل وقلب الراوي بقدر ما نعنى بمعرفة ما سيرويه لنا المؤلف.

وفي الروايـة فإننا بمجرد أن نجد «أنـا» فإننا نعي عقلا مجربا لا تلبث وجهـة نظره حول التجربة أن تظهر بيننـا وبين الحدث. وفي الحالات التي لا يوجد فيها «أنا» فإن القـارىء غير المدرب يمكن له أن يظن خطأ بأن الـروايـة تقص عليه بـدون وسيط، لكنـه لا يستطيع أن يـرتكب هـذا الخطـأ بمجـرد أن يضع لـه المؤلف راويـا بـارزا في الحكاية، حتى ولو لم تكن له أية خواص شخصية طافية على سطح النص.

ـ رواة دراميون : يمكن أن يقال بمعنى ما طبقـا لمبادىء «بوث» أنه حتى في تلك الحالات التي يظل فيهـا الراوي مختفيـا فإنـه يصبح دراميـا بمجرد أن يشير إلى نفسـه باعتبـاره «أنا» . لكن كثيرا من الـروايات تجعل رواتها دراميين بإفـراط حتى لتحيلهم إلى شخصيات معاشـة مثل التي تتحدث عنها. والنموذج الـواضح الذي يمكن أن نضربه لـذلك من الروايـة العربية هـو الراوي في «مـوسم الهجرة إلى الشمال» للطيب

صالح. حيث يتقاسم الأحداث مع البطل «مصطفى سعيد» ويكاد يتماهى معه وهو يبتعد عنه في الآن ذاته. وفي مثل هـذه الأعمال فإن الراوي يختلف جذريا عن المؤلف الضمني الذي يخلقه.

وينبغي أن نتذكـر كما يقول «بوث» أن كثيرا مـن الرواة الدراميين لا يقـدمون على الإطلاق باعتبـارهم رواة، بل يكفي لوجودهم أن يتراءوا أمامنـا في الخطاب الروائي، أو أن تنم عنهم أية لفتـة لأحد يروى شيئا ما. ومعظم الـروايات تتضمن رواة مقنعين يتم استخدامهم لكي يقصوا على القراء ما هم بحـاجة إلى معرفته، تحت ستار عرض أدوارهم لا أكثر. وقـد أكد «بوث» في بـلاغته السرديـة أهمية التمييز بين المشهـد عند العـرض الـروائي، والملخص الـذي يقدم خـلال السرد. على أسـاس أن كل الـرواة والملاحظين ـــ سـواء كانـوا متكلمين أو غـائبين ـــ يمكنهم أن ينقلـوا لنا حكـايـاتهم باعتبـارها مشـاهد. أو على أنها حكـايات ملخصة، مثل تلك التـي يسميها بعض النقاد لوحات. أو على أنها مزيج من المشـاهد والتلخيصات معا في معظم الأحيان. مما يجعل التمييز سهلا بين العرض والسـرد.

لكن الصعوبة تكمن في تقدير «بـوث» في عدم دقة هذا التقسيم؛ إذ أن كثيرا من الـرواة يحكون الحوار فقط، ويعـززونـه بالملاحظـات التي يقـدمـونها كأنهم «مديـري المسرح» وبأوصاف «الديكور» فحسب. ومع ذلك فعندما نتأمل اختلاف التأثير بين أنواع المشاهد التي تقدم طبقا لاختلاف الرواة وطريقة التلخيص، فإننا لا نعتمد كثيرا على هـذا التميـيـز. فـالـرواة الـذين يقـومـون بعمليـة السرد يختلفـون كثيرا في طبيعـة تعليقاتهم؛ إذ أنها مع إمكانيـة ارتباطها بالأحـداث بسبب ما فهى تختلف في درجات ارتباطها بالحدث الـرئيسي اختلافا بينا. فهناك تعليقات لا تعـدو أن تكون مجرد زينة مصـاحبـة لمسـار الحدث. وهنـاك تعليقات أخـرى تقـوم بتغطيـة بعض الأغـراض البلاغيـة للسرد، لكنها لا تـدخل في صميم بنية العمل الـدرامية. وهنـاك تعليقات تتوقف عليها هذه البنية الدرامية. وهى التي تجعل السرد قريبا من العرض في وظيفته الدرامية. (٤١ ـ ١٤٢).

أما عن علاقات الراوي بما يرويه وطرق تكوين المنظور السردي فإن «بوث» يرى أنه يمكن بصفة إجمالية تقسيم الرواة والمراقبين في السرد إلى نوعين :

ـ رواة يتوفر لديهم الوعي بأنهم كتاب . ويبدو من كلامهم إداركهم لذلك .

ـ ورواة لا تشعر عند قراءة ما يسردونه بأنهم يعون دورهم في الكتابة والتفكير وصنع العمل الأدبي .

ومهما كان دور كل منهم في الحدث كأشخاص فاعلين أو مساعدين أو مجرد ضحايا له ، أولا علاقة لهم به ، فإن الرواة والشخصيات التي تعكس الأحداث وتبدو بضمير الغائب يختلفون كثيرا فيما بينهم . طبقا لدرجة بعدهم أو قربهم من المؤلف وطبيعة علاقتهم به . وطبقا للمسافة التي تفصلهم أو تصلهم بالقارىء أو بالشخصيات الرئيسية في الحكاية المروية . فأية تجربة في القراءة تتضمن حوارا غير منظور بين المؤلف والراوي وبقية الشخصيات الأخرى والقارىء . وكل طرف من هذه الأطراف الأربعة بوسعه أن يمتد تجاه الأطراف الأخرى ، ابتداء من التماهي الواضح إلى التعارض المطلق على أى محور من المحاور الفكرية والجمالية ، وربما الجسدية أيضا . وهنا يتضمن الأمر تلك العناصر التي يتم الحديث عنها تحت مسمى «المسافة الجمالية» ، وهى المسافة في الزمان والمكان ، والاختلاف في الطبقة الاجتماعية والمعتقدات والملابس ، وغير ذلك من العناصر التي توجه اهتمامنا وتذكرنا بأننا حيال موضوع جمالي ؛ مثل تلك الأقمار الورقية والتأثيرات المسرحية غير الواقعية في الدراما المعاصرة مما يهدف إلى إعطائنا تأثير الاستبعاد . شريطة أن لا نخلط بين تلك التأثيرات وغيرها ، مما يتصل بأدوار المؤلف والقارىء في علاقتهما بالراوي ، طبقا للتوزيع التالي :

ـ بوسع الراوي أن يكون بعيدا عن المؤلف الضمني بمسافة أخلاقية أو ثقافية ، أو بمسافة جسدية أو زمنية . ومعظم المؤلفين يبتعدون عن أكثر الرواة ذكاء باعتبارهم يعرفون على الأقل كيف تنتهي الأحداث .

ـ كما أن الراوي بوسعه أيضا أن يكون بعيدا نسبيا عن الشخصيات في الرواية التي

يحكيها من الوجهات الأخلاقية والجسدية والزمنية كذلك، وحتى يمكنه أن يكون بعيدا من الوجهة الانفعالية والعاطفية عن الأحداث التي يرويها.

ـ وبوسع الراوي أن يكون بطريقة ما بعيدا أيضا عن مختلف أشكال القارىء في مجمل ملامحه. المادية والمعنوية.

وقد هجر الكتاب طريقة السرد التي تعتمد على الراوي المحيط بكل شىء علما، نظرا للتحديدات اللازمة للرواة الدراميين الموثوق بأقوالهم. فلا نكاد ندهش اليوم ـ كما يقول «بوث» ـ من بعض المؤلفين المحدثين عندما يجربون رواة تتغير خصائصهم عدة مرات خلال العمل ذاته. فالراوي الغائب يمكن أن يتحدث تقنيا بصيغة الماضي ويحدث تأثيرا حاضرا أمام أعيننا، مقتربا أو مبتعدا عن قيم القارىء. وكثير من مؤلفي القرن العشرين استنفذوا إمكانيات أشكال الأحداث بالتغيرات المتوالية. فقد يبدأون برواة متباعدين، وينتهون بهم وقد أصبحوا قريبين جدا من الآحداث. أو على العكس من ذلك يمضون من القرب إلى البعد، أو من بعد إلى أبعد.

ـ ومن ناحية أخرى نرى أن المؤلف الضمني يمكن أن يكون بعيدا إلى حد ما عن القارىء من الوجهة العقلية أو الأخلاقية أو الجمالية. فمن منظور المؤلف فإن القراءة النافعة لعمله ينبغي أن تزيل أية مسافة بين الأوضاع الرئيسية لمؤلفه الضمني وأوضاع القارىء. لكن ذلك لا يتحقق دائما خاصة في تلك الأعمال السيئة التي يطلب فيها المؤلف الضمني منا أن نحكم على الأفعال بمعايير لا نشاركه فيها.

ـ كما أن المؤلف الضمني يمكن أن يحمل القارىء معه كي يذهب بعيدا عن الشخصيات الأخرى. ويمكن للبعد أن يعتمد على أحد المحاور السالفة. وبعض المؤلفين يحافظون على هذه المسافة بشكل لافت وناجح.

وما يطلق عليه عادة الالتزام أو التعاطف والتماهي، إنما يتصل في حقيقة الأمر بردود الأفعال المتبادلة بين المؤلف الضمني ومن يختارهم من رواة وشخصيات في علاقتهم بالقراء من الوجهة الأيديولوجية.

ولعل أهم هذه العلاقات هى المسافة التي تفصل بين الرواة والقراء، لأنها هى

الحاسمة في صنع المنظور الروائي، والتأثيرات الأدبية الناجمة عنه . ومن هنا فإن خواص الرواة العقلية والأخلاقية، والضمائر التي تتجلى فيها تتحكم إلى درجة كبيرة في التأثير الشامل للعمل الروائي. (٤١ ـ ١٤٧).

ومن الملاحظ أن التحليل المسهب لحالات السرد وعلاقات العناصر المكونة له يعتمد على حصيلة بالغة الوفرة من التجارب التطبيقية والبحوث النقدية في اللغة الانجليزية والأدب الأوربي عموما، ويستقطب جملة كبيرة من نتائجها حتى الستينيات من هذا القرن. الأمر الذي جعل منه منطلقا صلبا لمحاولات التنميط والنمذجة السردية الحالية في اللغات المختلفة. وهذا هو نفس السبب الذي يجعلنا نتوقف عنده بالرغم من أن كثيرا من مقولاته قد وجدت تنظيما أكثر دقة وعلمية فيما بعد، وسنرى مثلا عند عرض أشكال السرد ونماذجه لدى «جينيت Genete,G» وغيره من علماء السرديات كيف كانت ملاحظات «بوث» وتصنيفاته، وحتى الصعوبات التي استشعرها ودعا إلى الاجتهاد في محاولة تجاوزها تمثل الحافز الفعلي والأساس التنظيمي لهذه التنظيرات اللاحقة، بالإضافة إلى حصاد المدرسة الشكلية وتجربة «بروب .Propp,V» التي عرضنا لها تفصيلا في دراساتنا السابقة.

ولم يهمل «بوث» ما يتعلق بجانب الصيغ في دراسته لبلاغة النص القصصي، ولكنه ـ كما فعل «جينيت» من بعده ـ لم يقصر فهمه للصيغ على المجال اللغوي المباشر. بل درس فيها علاقة الوصف بالحدث، وطريقة تعبير ما أطلق عليه «التشبيه الروائي» عن كل منهما، مع ربطه بطريقة عرض الرواة للمادة السردية. فهو يرى أن معظم الرواة في العصور المختلفة قد استخدموا الأحكام المباشرة في صيغة نعوت وصفية أو تعليقات مطولة. وإن كان القارىء الحديث يفضل الايحاءات الدالة، مثل وصف فم الشخصية بدلا من التعليق على نفسيتها أو روحها. مما يعطي طابعا موضوعيا للوصف بالدوران حول المظاهر مع ترك القارىء يستنتج ما وراءها بحرية. بالرغم مما تؤدي إليه هذه التقنية من احتمال تعدد التفسيرات دون أن يقطع المؤلف بشيء منها. فكل الاحتمالات التي تتأرجح بينها حقيقة الظاهرة تصبح مشروعة ومثمرة.

وبهذا يلتقى الروائيـون مع كبار الشعراء في نـزوعهم لتعدد المعنى، بحيث تصبح الابتسـامة في الـرواية مثل الاستعـارة في القصيدة ذات دلالات عـديدة. وتستخـدم الـروايـة صيغة «كما لـو كـان» بـدلا من صيغـة «كأن» المستخدمـة في الشعـر. ففي صفحتين فقط من روايـة ناجحـة يمكن للمـؤلف أن يـورد كثيرا من المقارنـات التي توحي بـالقيمة مستخـدما صيغـة «كما لو أن. . » إذ أن هـذه الوسيلـة تغطي الحاجة الحقيقيـة لكثير من القـراء. حينما يبـدو المؤلف في الـوافع مشـاركـا في فهم الطبيعـة البشرية إلى الدرجـة التي لا يعرف فيها بالتأكيد كيف يقيم بـالضبط هذه الأحداث. ويصبح تأثير هـذه التقنية نـاجحـا في التكييف الدقيـق لسلم الأحكام القيميـة التي يوظفها القارىء. (٤١ ـ ١٧٥). ومن الواضح أن حديث «بوث» عن أحكام القيمة واهتمامه بطبيعة المضمون الأيديولوجي للنـص الروائي كان مرتبطا بما شاع من تيارات نقديـة في منتصف القرن عنـد انتصار الوجـودية والاشتراكية النقـدية في أوربـا وتأثر النقاد الأمريكيين بهذه التيارات. وذلك قبل غلبـة النزوع التقني الذي لا يتحرج من تبنى المذاهب الشكلية لدى البنيويين، والتعديـلات التداولية التي أدخلت عليه فيما بعـد، ممـا سنقف عليـه وعلى مـا أعقبـه من منظور سيميـولـوجي جـديـد في علـوم السرديات.

أساليب السرد وأنماطه :

يقول «ميشيل بوتور .Butor,M» إن الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع فحسب، بل بمجموعها. ونحن نعلم أن هذه المقاطع التي نعتبرها لأول وهلة شعرية عند كبار الروائيين مرتبطة ارتباطا وثيقا بغيرها من المقاطع السردية، فإذا فصلت عنها فقدت الكثير من شعريتها. وهي مرتبطة كذلك بعنصر معروف منذ القدم، ألا وهو الأسلوب؛ أي بالضبط ما يسمح بالتعرف على الكاتب وتمييزه عن غيره. والأسلوب هو مبدأ الاختيار ضمن إمكانات اللغة والألفاظ والتراكيب النحوية، التي تصل أحيانا إلى درجة من الدقة بحيث نستطيع التعبير عنها بالأرقام، فنقرر مثلا قوة بعضها، ونتتبع تطورها. يقول «مالارميه .Mallarme,S» إن الشكل المسمى شعرا لهو الأدب بكل بساطة. وكلما كان هناك أسلوب كان هناك إيقاع شعري، وعندها يصبح مفهوم الشعر عاما، ويهتم الكاتب بتكوين إيقاع معين. إلا أن الأسلوب لا يقوم بالطريقة التي نختار بها الألفاظ في الجملة فحسب، بل بالطريقة التي تتناسق بها الجمل والمقاطع والفصول. وعلى جميع مستويات هذا البناء الضخم الذي هو الرواية يمكن وجود أسلوب؛ أي شكل خارجي، وتفكير في الشكل. وبالتالي إيقاع. وهذا ما يسمونه التقنية في الرواية المعاصرة (٣٠ ــ ٣٤) فمفهوم الأسلوب في الرواية إذن يرتبط بجملة الخصائص التقنية لها مقتربا من مفهوم النمط السردي؛ ومبتعدا عن السطح اللغوي المباشر للنص. مع ملاحظة هذا الدور الوسيط للغة في الرواية. فالرواية ــ بمعناها الفني ــ لم تبدأ في رأي النقاد إلا منذ اكتشاف المطبعة، ويرجع ذلك في تقديرهم إلى دورها في تمثيل مستوى وسيط من اللغة، لا يبلغ من التركيز والتكثيف ما يجعله قادرا على احتلال مكانه في الذاكرة والبقاء مثل الشعر، ولا يصل إلى التدني والعادية بحيث يصبح من حق كل راوٍ أن يؤديه بكلماته وعلى طريقته كما يحدث في الحكايات اليومية التافهة. فاللغة في الرواية وسيط يقوم بتثبيت مفردات الدلالة وبناء هيكل المعنى الكلي للنص، وتنظيم عمليات التصوير والرمز، دون أن يصل من التبلور والكثافة والتشيوء إلى الدرجة التي يحل فيها محل عناصر السرد الأخرى؛ أي دون أن تصبح الكلمة المتوهجة هي منطلق الطاقة التصويرية

ومناط الإبداع. فإذا انتزعت الكلمة في السرد دور البطولة من بقية العناصر، واستقلت بشعريتها عن شبكة العلاقات السردية أخذ العمل الروائي يميل تجاه الغنائية، ويصبح شعريا بالمعنى المحدود للكلمة. وهذا ما يحدث غالبا في النصوص المختلطة التي لا تقوى على توظيف الخواص النوعية للرواية.

وإذا كان «ميخائيل باختين Bajtin,M.» أهم من طرح نظرية التنميط الأسلوبي للنص الروائي، فإنه كان شديد الحذر والتنبيه على خطورة الاقتصار على المستوى اللغوي المباشر في دراسة الأساليب الروائية، باعتباره من المزالق الشائعة. وهو يعدد أنماط المقاربة الأسلوبية للكلمة الروائية، أو للخطاب الروائي بعبارة أدق، في خمسة أشكال :

١ ـ يجري تحليل أدوار المؤلف في الرواية، أي كلمة المؤلف المباشرة فقط، والمفروزة بقصد أو بآخر من الصحة، من وجهة نظر التصويرية والتعبيرية الشعرية المألوفة. مثل الاستعارات والتشبيهات والتنخل المعجمي وغيرها.

٢ ـ يتم استبدال التحليل الأسلوبي للرواية بوصفها كلا فنيا، حيث يقدم بدلا من ذلك وصف ألسني محايد للغة الرواية.

٣ ـ تختار من لغة الروائي العناصر المميزة للاتجاه الفني الأدبي الذي ينسب إليه الروائي. مثل تلك العناصر المميزة للاتجاهات الرومانتيكية أو الطبيعية أو الانطباعية أو غيرها.

٤ ـ يجرى البحث في الرواية عما يعبر عن فردية المؤلف؛ أى تحلل لغة الرواية على أنها الأسلوب الفردي للغة الروائي.

٥ ـ تدرس الرواية على أنها جنس بلاغي، وتحلل وسائلها وطرقها من وجهة نظر فعاليتها البلاغية فحسب.

ويرى «باختين» أن أنماط التحليل الأسلوبي الخمسة السابقة تغفل بقدر أو بآخر الخصائص الكلية الشاملة للجنس الروائي، والظروف المميزة لحياة الكلمة في

الروايـة. ففرديـة المؤلف الفنية والاتجاه الأدبي، وخصائص اللغـة الشعريـة لعصر ما تحجب عنـا في جميع الحالات الجنس الـروائي نفسـه بمتطلباتـه الخاصـة من اللغـة. ونتيجة لهذا كله فإننا نقع في معظم الدراسات المتعلقة بالرواية على تنويعات أسلوبية طفيفة نسبيا. سواء كانت فردية أو تميـز اتجاها أدبيا معينا. وهذه التنويعات الطفيفة تحجب عن ناظـرنا حجبا تـاما الخطـوط الأسلوبية الكبرى المحكـومة بتطور الـرواية بوصفهـا جنسا خاصـا. زد على ذلك أن الكلمة في ظروف الروايـة تحيا حياة خـاصة جدا، يستحيـل فهمها من وجهـة نظر المقولات الأسلـوبية التي نشـأت على أساس الأجناس الشعرية، بالمعنى الضيق لمفهوم الشعر. (٣١ ـ ٢٣١).

والخاصية الجوهرية للغة الرواية عنده هـي الحوارية والإنارة بالتعدد. فلغة الرواية هي نظام لغات تنير إحـداها الأخرى حواريا. ولا يجوز وصفها ولا تحليلهـا باعتبارها لغة واحدة ووحيـدة. وعلى هذا فإن الأشكال اللغوية والأسلوبيـة المختلفة تعود إلى نظم مختلفة في لغة الرواية. ولو أننا ألغينا كل أنواع الأصوات والأساليب، وكل أنواع ابتعـاد اللغات المصـورة عن كلمة المؤلف المبـاشرة لكـانت لدينـا كتلة من الأشكـال اللغوية والأسلوبية غير المتجانسة، لا يشدها معنى ولا أسلوب. لغة الرواية لا يجوز وصفها في مستـوى واحد. إنها نظام مستويـات متقاطعة. ولهذا ليس في الروايـة لغة واحـدة ولا أسلوب واحـد. لكن يـوجـد في الوقت نفسـه مـركـز لغوي أو خطـاب أيديولوجي للرواية. والمؤلف، بوصفه صانع الكل الروائي، يتعذر العثور عليه في أي من مستويـات اللغة. إنه في المركز التنظيمي لتقـاطع المستويات. لكن هـذه الإنارة المتبـادلـة ليست ألسنيـة مجردة بطبيعة الحال؛ فصـور اللغـات لا تنفصل عن صـور النظـرات إلى العـالم، وحـاملي هذه النظـرات من الأحيـاء؛ النـاس الـذين يفكـرون ويتكلمون ويفعلون في وضع اجتماعي مشخص تاريخيا. فمن وجهة النظر الأسلوبية أمـامنا نظـام معقد من صـور لغـات العصر تشده حـركة حـوارية واحـدة. (٣١ ـ ٢٤٠).

ويرى «باختين» أن الفـروق بين الرواية وبعض الأشكـال السردية الأخرى، وبين الأجناس الشعـرية بالمعنى الضيق للكلمـة جوهريـة ومبدئية. بحيث أن أيـة محاولة

ترمي إلى تطبيق مفاهيم الصورة الشعرية ومعاييرها على الرواية مآلها إلى الإختناق. ذلك أن الصورة الشعرية بالرغم من وجودها في الرواية في كلمة المؤلف المباشرة في المقام الأول ليس لها إلا قيمة ثانوية بالنسبة إلى الرواية. بالإضافة إلى أن الصورة الشعرية المباشرة هذه كثيرا ما تكتسب في الرواية وظائف خاصة غير مباشرة، كما نرى مثلا في وصف «بوشكين» لشعر «لينسكي»:

كان يغني الحب، هو المؤتمر بأمر الحب

وكانت أغنيته صافية

كأفكار عذراء ساذجة

كحلم طفل صغير، كالقمر.

حيث نجد الصورة الشعرية التي تصور نشيد «لينسكي» ليس لها معنى شعري مباشر هنا، ويمكن فهمها على أنها صورة من «بوشكين» مع أن صفات هذا النشيد معطاة هنا من حيث الشكل. إن نشيد «لينسكي» هنا يصف نفسه، بلغته هو، وبطريقته الشعرية. أما وصف «بوشكين» المباشر لهذا النشيد فهو موجود في الرواية ويتردد على نحو آخر تماما حيث يقول:

هكذا كان يكتب بلغة قديمة مهلهلة.

فما جاء في الأبيات الأربعة السابقة هو نشيد «لينسكي» نفسه، هو صوته وأسلوبه الشعري، لكنهما هنا مخترقان بنبرات المؤلف المحاكية محاكاة ساخرة. (٣١ـ ٢٣٣).

وفي إطلالة عريضة على تاريخ السرد في الآداب العالمية يميز «باختين» بين أسلوبين أو ما يسميهما بالخط الأسلوبي الأول والخط الأسلوبي الثاني. فيرى أن روايات الخط الأسلوبي الأول كانت تطمح إلى تنظيم التنوع الكلامي للغة المحكية وللأجناس الحياتية ونصف الأدبية وضبطه أسلوبيا. أما روايات الخط الأسلوبي الثاني فتحول هذه اللغة الأدبية والحياتية المنظمة والمُنبَّلَة ـ على حد تعبيره ـ إلى مادة جوهرية لتوزيعها توزيعا «أوركستراليا». ويستحيل فهم الماهية الأسلوبية للخط

الأول للرواية عنده دون الأخذ بالاعتبار هذا العامل البالغ الأهمية؛ ألا وهو العلاقة الخاصة لهذه الروايات باللغة المحكية، وبالأجناس الحياتية والمعيشية اليومية، حيث تبني الكلمة في الرواية بتفاعل مستمر مع كلمة الحياة.

ويضرب مثلا لهذا الخط الأول بروايات الفروسية النثرية، التي تضع نفسها في مواجهة التنوع الكلامي «الوضيع» العامي في كل مجالات الحياة. وتطرح بالمقابل كلمتها المنبلة ذات التداعيات والسياقات الرفيعة. ويقدم لنا «سرفانيتس» في «دون كيشوت» تصويرا فنيا عبقريا للقاء الكلمة التي تبعث فيها رواية الفروسية النبل بالكلمة العامية، في كل المواقف الجوهرية، في حوارات روائية مع «سانشوبانثا» وغيره من ممثلي واقع الحياة في تنوع أنماط كلامه وفجاجته، مما يرتقي إلى الخط الأسلوبي الثاني المعتمد على الحوارية وإثارة السخرية بتقابل مستويات الكلام. «فدون كيشوت» من الأعمال الروائية المفصلية العظيمة التي مهدت السبيل أمام النماذج الكبرى للخط الأسلوبي الثاني؛ حيث تنضج تماما الصور الروائية الثنائية الصوت، الفريدة في اختلافها العميق عن الرموز الشعرية وتبلغ أوسع مداها.

ويرى «باختين» أنه منذ مطلع القرن التاسع عشر ينتهي التعارض الحاد بين خطي الرواية الأسلوبيين، مع أنه يمكننا في تقديره أن نتتبع حتى يومنا هذا تطورا خالصا إلى حد ما لكل من الخطين. لكن هذا التطور يجري بعيدا عن الطريق الأساسي للرواية الجديدة. فكل أنواع الرواية في القرنين الأخيرين ــ مما ينطوي على قيمة ما ـ يحمل طابعا مختلطا بين الخطين. وإن كان الخط الثاني هو المهيمن فيها بطبيعة الأمر. بحيث يمكن أن يقال إن سمات الخط الثاني تصبح مع مطلع القرن التاسع عشر السمات الأساسية المكونة للجنس الروائي عامة.

ومن الجلي أن هذا المنظور العريض للأسلوبية الروائية لا يناسبه من أدوات التحليل سوى الطريقة السوسيولوجية بأبعادها التاريخية؛ «فباختين» يرى أن الأسلوبية لهذا الجنس الروائي لا يمكن أن تكون سوى الأسلوبية الاجتماعية. فالحوارية الداخلية للكلمة الروائية تستلزم تبيان سياق الكلمة الاجتماعي المشخص

الذي يحكم بنيتها الأسلوبية كلها؛ شكلها ومضمونها، ويحكمها بالإضافة إلى ذلك ليس من الخارج، بل من الداخل. ذلك أن الحوار الاجتماعي يتردد في الخطاب ذاته، في لحظاته كلها، ما اتصل منها بالمضمون أو ما ارتبط بالشكل. (٣١ - ٦٠).

بيد أن هذا المنظور بالرغم من إضاءته لطبيعة الخطاب السردي ودور التعدد اللغوي فيه لا يقدم لنا «جهازا» فنيا قادرا على وصف الأساليب باعتبارها «تقنيات سردية». حيث يمكن لنا أن نرى اختلاف الكتاب في طرق توظيفهم للأبنية المتضمنة في القص، سواء كانت ترتبط بالشخص أو بالزمن والصيغة، وما يترتب على ذلك من اختلاف رؤاهم وتوجهاتهم، ويسمح لنا بالتالي بمتابعة عمليات التحول التقني في فن القص. لا عبر مئات السنين - كما رآها «باختين» - ولكن عبر التعرجات الدقيقة لخطوط الأساليب الفنية في الجيل الواحد أحيانا. كي نتبين من الذي يكرر نماذج مطروقة ومن يفتح آفاقا جديدة.

لهذا فإن التحليل التقني لأنماط السرد يصبح مدخلا ضرورياً لاستكشاف الأساليب وتوضيح الأنماط النصية. ويتطلب هذا التحليل المتابعة المنظمة لجهود فك الخطاب السردي إلى مكوناته، وتحديد أبنيتها الكلية والجزئية قبل محاولة الإمساك بدلالتها الشاملة في كل نص على حدة. ولعل النموذج التحليلي الذي قدمه «جينيت» في اللغة الفرنسية أن يكون أهم نموذج بعد «بوث» استوعب المقولات السابقة عليه، وقدم تأطيرا منظما لأسس السرد الفني، فأصبح منطلقا حتميا لمن يحاول تعديله وتكييفه مع مقتضيات الخطاب النقدي النظري أو التطبيقي. مما يدعونا إلى التوقف المتأني عنده، خاصة لأنه لم يترجم إلى اللغة العربية، كما حدث مع نظريات «باختين» السابقة، مع أن كثيرا من الباحثين يتكئون كليا أو جزئيا عليه، بحيث لا نكاد نتقدم في مجال السرديات خطوة حقيقية دون الإحالة على تصوراته، هذه التصورات التي أصبحت تقع في مركز التحليل التقني للنص السردي. ويحدد «جينيت» المعاني المتعددة لكلمة «قصة Recit» - في اللغات الأوربية طبعا - كي يستخلص منها ما يشير إلى «النص». فهي تعنى في الاستعمال

الشائع ثلاثة معان: أوضحها وأقربها هو الملفوظ السردي، سواء كان خطابا شفويا أو مكتوبا. ويتضمن علاقة بحدث أو مجموعة من الأحداث. ويشير المعنى الثاني - وهو المتداول بين الباحثين - إلى المضمون السردي؛ أي إلى تتابع الأحداث، واقعية أو متخيلة، والتي يرويها الخطاب بعلاقاته المختلفة من تضافر وتقابل وتكرار وغير ذلك. وتحليل القصة طبقا لهذا المفهوم يصبح دراسة مجموعة الأحداث والمواقف، معتدا بها في ذاتها، مع تجريد الوسائط التي تؤدي إليها، مثل اللغة وغيرها. أما المعنى الثالث لكلمة قصة فهو يشير أيضا إلى الحدث؛ لكنه ليس الحدث المروي، بل الذي يتمثل في أن شخصا ما يحكي شيئا، أي فعل القص ذاته، وبدون هذا الفعل لا يوجد ملفوظ ولا حتى مضمون. ومن اللافت للنظر عند «جينيت» أن نظرية السرد لم تكن قد عنيت بمشكلات هذا الفعل بشكل كاف، ولكنه ابتداء من شيوع المنظور التداولي في التحليل في العقد الأخير فقد تم تناوله. ويرى «جينيت» أن التحليل الذي يجريه الباحثون ينصب على القصة بدلالتها الأولى؛ أي باعتبارها خطابا سرديا، أي نصا أدبيا، مع الأخذ في الاعتبار علاقة هذا النص بالأحداث التي يرويها. وصلته كذلك بعملية القص كما ترد في المعنى الثالث المشار إليه.

ويترتب على ذلك التمييز بين ثلاثة مظاهر للسرد؛ يخصص لكل منها مصطلح وهي:

- الحكاية Histoire" : وتطلق على المضمون السردي؛ أي على المدلول.

- القصة Recit" : وتطلق على النص السردي، وهو الدال.

- القص Narration" : ويطلق على العملية المنتجة ذاتها. وبالتالي على مجموعة المواقف المتخيلة المنتجة للنص السردي.

ويخلص من هذا التحديد، إلى أن موضوع التحليل الذي يقدم نفسه للدراسة هو القصة بمعنى النص السردي، وعلاقاته بالمفاهيم المحيطة به. (٤٧ - ٨١). وبهذا فإن تحليل النص السردي يعني دراسة العلاقة بين القصة والحكاية، وبينها

وبين عمليـة القص. ثم العلاقـة بين الحكـاية والقص. ومـن ثم يدعـو «جينيت» لتحديد مجالات البحث، بتعديـل ما اقترحه «تودوروف Todorov. T» من تقسيم دراسة القصة إلى ثلاثة مستويات هي:

ـ الـزمن "Temps" : هو الـذي يعبر به عن العـلاقة بين زمن الحكـاية وزمن الخطاب السردي.

ـ المظهر "Aspect" : وهو الطريقة التي يتمثل بها القاص أحداث الحكاية.

ـ الصيغة "Mode" : وهو نوع الخطاب الذي يستخدمه القاص.

حيث يتقبل المستوى الأولي، الخاص بـالزمن، وهو ما يعتريـه من اختلال في الترتيب بالنسبة لزمن الحكاية المروية. أما المظهر، وهو الذي كان يسمى في الأدبيات النقدية السـابقة بوجهة النظـر، وكذلك الصيغة، وهي ما يتصـل بمشكلات البعد وطرق الحضور الصريح أو المتضمن للقاص والقـارىء، فإن جينيت» يعيد تنظيمها وتوزيعها، مفيدا من المقولات اللغوية في ثلاثة مستويات:

ـ الزمن : وهو يشير إلى العلاقة الزمنية بين القصة والحكاية المروية.

ـ الصيغ: وهي تشير إلى الكيفيات والأشكال والدرجات التي يتم بها التمثيل السردي.

ـ الصـوت "Voix" : وهو يشير إلى الطـريقة التي يتـدخل بها كل من المرسل والمتلقي في عملية السرد. ويلاحظ أن مستوى الزمن والصيغ يتصلان بالعلاقة بين القصة والحكاية، أما الصوت فهـو يشير إلى العلاقة بين القص والحكاية والقصة. (٤٧ ـ ٨٦). وتحليل البنيـة الزمنيـة للنص السردي يقتضي مراعاة المتتـالية الـزمنية على مستـويين: أحـدهما زمن الشيء المحكي، والثـاني زمن القص ذاتـه. أي زمن المدلول وزمن الـدال. وهذه الثنائيـة ليست مسؤولة فحسب عن جميع الانحـرافات الزمنيـة الملاحظة في القص؛ حيـث لا تستغرق عدة سنـوات من حياة البطـل مثلا أكثر من جملتين في القصة. بل تدعونا إلى التحقق من أن إحدى وظائف السرد ـ كما

يقول بعض النقـاد ـ هي تحويل الزمـن إلى زمن آخر. وهذه الثنـائية الزمنيـة ـ التي تتصل بالعلاقة بين زمن الحكـاية المروية وزمن القص كما أسلفنا ـ خاصيـة جوهرية في كل أنماط السرد الجمالي، سواء كان أدبيا أو سينمائيا أو غير ذلك.

على أن هذا الـزمن الثاني ـ وهـو زمن القص ـ يتمثل على وجه التحـديد في زمن النص. وهـو لا يعدو أن يكـون الـوقت الـذي نستغرقـه في قـراءته. مع مـا يحف بتحديد ذلك من صعوبات. عندئذ نجد أن البحث في الزمن السردي يشمل ثلاثة جوانب:

ـ علاقات الترتيب الزمني لتابع الحوادث في الحكاية المقولة أو المروية. وترتيبها شبه الزمني كما تعرض في القصة.

ـ عـلاقات الاستمرار المتغير لهذه الأحـداث، أو لأجزاء الأحداث المرويـة. وما تستغرقه من مدة تمثل طولا معينا في النص؛ أي أنها علاقات سرعة.

ـ علاقـات معدلات التكرار "Frequence"؛ أي احتمالات تكرار الحكـاية في القصـة بأشكـال مختلفـة. ومع تعـدد درجات الاختـلاف بين الـزمنين، وحـرص النصوص الروائيـة الكلاسيكية على الإشارة لأوجه هذا التخـالف، وصعوبة ضبط هذه العـلاقة في نصـوص الروايات الجديـدة؛ فإن تحليل هذه الوجـوه هو الـوسيلة الوحيدة لتحديد بنية النص الزمنية، وطـريقة قيامه بوظيفته السردية. فبدون تحليل هذه العـلاقات الـزمنية المتشـابكة لا نتجـاهل النص فحسب، بل نقتلـه كما يقول «جينيت». ولمواجهة الصعـوبة في قياس العـلاقة بين هذين المستـويين من الزمن؛ خـاصة عنـد تحديد صـورة الاستمرار في ظـواهـر اتجاه التخالف الـزمني، وترتيبـه، وسعتـه، ومعدلات تكـراره، فإن الـوسيلـة المنهجية لـذلك تتمثل في الانتقـال من المستـوى الـزمـاني للحكـايـة، إلى المستـوى المكـاني للنص الســارد كما يتجلى في الصفحات. وعندئذ يمكننا أن نقول إن الحدث رقم (١) يأتي بعد الحدث رقم (٢) في الوضع التركيبي للنص السردي. أو أن الحدث رقم (٣) يحكي مرتين. إذ نلاحظ بـدون عناء أن هـذا الحدث رقم (١) هو السـابق في زمن الحكايـة على الحدث رقم

(٢)، وأن الحدث رقم (٣) لم يحدث سوى مرة واحدة في زمن الحكاية. مما يجعل المقارنة بين الزمنين حينئذ مشروعة ومناسبة.

كما أن ذلك أيضا يحل مشكلة «الاستمرار Duree»، أي قياس الفترة التي تستغرقها القصة، بالفترة التي تستغرقها الحكاية المروية. إذ من العسير قياس فترة القصة. وأقصى ما نستطيع أن نشير إليه في هذا الصدد هو الزمن الذي تستغرقه قراءة النص، وهو نسبي يختلف من شخص إلى آخر. على عكس ما يحدث في السينما أو الموسيقى؛ حيث يتحدد زمن النص بشكل ثابت وهو ذاته زمن التلقي العادي. وإن كان من الممكن تثبيت زمن قراءة النص بتسجيله صوتيا؛ مما ينقل مشكلة التفاوت حينئذ إلى زمن الاستماع.

وهنا يتعين علينا أن نعثر على معيار القياس المشار إليه بين هذين المستويين؛ أي على نقطة الصفر التي تتطابق عندها مدة الحدث المروي ومدة النص الراوي. وهي تمثل التوافق الزمني التام بين مستوى الحكاية ومستوى القصة. وإذا كان من المعتاد اعتبار المشهد الحواري نموذجا لهذا التطابق، بغض النظر عند تدخل السارد وإمكانيات الحذف منه، فإنه يعطينا فكرة تقريبية عن هذا التوازي بين الوحدة السردية والوحدة المتخيلة للأحداث. وإن كان لا يمثل السرعة الحقيقية التي تم نطق الحوار بها، ولا تلك اللحظات الميتة التي تتمثل غالبا فيه. وعلى هذا فإن المشهد الحواري يقدم لنا «تعادلا عرفيا» بين زمن القص وزمن الحكاية.

ومعنى هذا أنه ليس بوسعنا أن نقيس اختلاف طول الزمن في علاقة الحكاية بالنص لمعرفة سرعته سوى عن طريق ربط جانب زمني بآخر مكاني كما قلنا، لأن الحوار المكتوب مكان عل الورق. وبهذا فإن سرعة السرد تقاس بعلاقة استمرار مدةا الحكاية، مقيسة بالوحدات الزمنية من ساعة إلى يوم وشهر وسنة عى طول النص بالنسبة لعدد السطور والصفحات. وتصبح القصة المتعادلة ـ التي تمثل فرضية درجة الصفر ـ هي التي يتوازى فيها الخطان؛ أي يكون استمرار الحكاية المروية زمنيا وطول القصة متطابقين. ومن الواضح أن هذه القصة ـ لو وجدت ـ ستصبح قطعة مسرحية؛ إذ من العسير في أي تصور جمالي أن نتخيل وجود قصة لا يختل فيها

معدل الزمن ولا تهتز سرعته؛ إذ لا يمكن للقصة أن توجد بدون سرعة؛ أي إيقاع. ومن الوجهة العملية فإنه ينبغي تقسيم العمل القصصي إلى وحدات كبيرة، وقياس العلاقة بين الفترات الزمنية التي تستغرقها هذه الوحدات والمساحات النصية التي تقع فيها لاكتشاف هذه السرعة.

أما تحديد درجات السرعة السردية فإنه من الوجهة النظرية يمكن إقامة تدرج منتظم للسرعة في السرد، ابتداء من الحذف، وهو الذي تقوم فيه وحدة معدومة من القصة بالتطابق مع أية مدة من الحكاية؛ أي يتم إغفال أحداث لابد أن تكون قد وقعت لكنها لا تذكر في النص، ثم وصولا إلى العرض الشديد البطء في الوقفة الوصفية؛ حيث تقوم أية وحدة من النص بالتطابق مع مدة معدومة من الحكاية المروية. لكن الواقع أن التقاليد القصصية قد تولت حصر هذه الحرية النظرية باختيار بعض الإمكانات الخاصة في أربع علاقات رئيسية تمثل قانون السرد الروائي بالنسبة للسرعة والإيقاع. وكما أن هناك في الموسيقى ـ كما يقول «جينيت» ـ مصطلحات تدل على أنواع الإيقاع مثل «الماشي»: «أندانتي Andente» و«المرح: «أليجري Allegro» و «السريع: «بريستو Presto» ـ وهي كلمات إيطالية الأصل ـ تتحدد بها وبغيرها أنماط «السوناتا Sonate» و«السيميفونية Sinfonia» و«الكونشيرت Concert» فإن أنواع الحركة السردية تتراوح بين الطرفين المذكورين وهما الحذف والوقف الوصفي. حيث تقع درجتان متوسطتان هما المشهد الذي يكون حواريا في معظم الأحيان، وفيه يتطابق الزمن بين القصة والحكاية المروية كما أسلفنا. والملخص وهو شكل متغير بالقياس إلى الأشكال الثلاثة الأخرى المحددة. لأن درجة التلخيص شديدة المرونة والنسبية.

وحينئذ نستطيع ـ طبقا «لجينيت» ـ أن نرسم لوحة لإمكانيات الحركة السردية، حيث يرمز لزمن القص بحرفي « ز ق » ولزمن الحكاية المروية بحرفي «ز ح» ولتوافقاتهما هكذا:

الوقف: ز ق = ٠ ز ح ثم ز ق < ز ح

المشهد: زق = ز ح

الملخص : ز ق > زح

الحذف : ز ق = زح ثم ز ق > ز ح

ويلاحظ أنه بالإضافة لعلامة = المعروفة فإنه يستخدم علامة > التي تدل على أن الطرف الأيمن أكبر من الأيسر، وعكسها وهي علامة < التي تشير إلى أن الطرف الأيمن أقل من الأيسر.

كما يلاحظ أن هذه اللوحة تفتقد شكلا من الحركة المقابلة للملخص، ويمكن تمثيلها في ز ق > ز ح، أي أن الأول أكبر من الثاني، وهي تقابل مثلا مشهد الكاميرا البطيئة، حيث يزيد زمن القص بشكل واضح على زمن الحكاية المروية. (٤٧ ـ ١٥١).

ويرى الباحثون أن التقابل بين المشهد المفصل والملخص المركز قد يترجم بالإحالة إلى تقابل مضموني بين ماهو درامي وما ليس بدرامي في السرد؛ حيث تتطابق الأزمان المكثفة في الحدث مع اللحظات المتوترة في القص. بينما نجد الأزمنة ذات الكثافة القليلة وقد لخصت معالمها البارزة من بعد. إلا أن قانون الإيقاع الروائي الأصيل، كما يتجلى مثلا في «مدام بوفاري» لفلوبير "Flaubert" هو التبادل المتلاحق بين الملخصات التي تشير إلى الانتظار، مع الانفراج في المشاهد الدرامية التي تقوم بدور حاسم في الحدث. وفي بحث تطبيقي أجريته على رواية «يوم قتل الزعيم» لنجيب محفوظ اتضح أن ضبط الإيقاع الدرامي للرواية يعتمد على التوازن الدقيق المدهش بين المشاهد والعروض من ناحية، وبين منظور الشخصيات المشاركة في الأحداث من ناحية ثانية، وبين التراوح الزمني والصراع الأيديولوجي في البنية العميقة للنص. وفيما يتصل بمعدلات التكرار التي تتجلى في أحداث القصة فإن النقاد لم يلتفتوا كثيرا إليها ــ على ما يقول جينيت ـ مع أن قياسها جوهري في زمن السرد. فالحدث الذي يحكى ليس قابلا لأن يقع فحسب، بل هو قابل لأن يتكرر أيضا، كما نرى الشمس تطلع كل يوم. وبالطبع فإن تماهي هذه الأحداث المكرورة كثيرا ما يوضع موضع الشك، فطلوع الشمس بالأمس ليس هو

بالضبط طلوعها اليوم. ولعلنا نذكر قطار «جنيف» الشهير في تمثيل «سوسير» لفكرة البنية. فالتكرار في الواقع بنية عقلية، تمحو من كل حالة خصوصيتها كي تبقى منها ما يتوافق مع الحالات الأخرى.

ومع احتمالات تكرار الأحداث المروية في زمن الحكاية، وتكرار الأقوال القصصية في زمن القص من الممكن استخلاص أربع إمكانيات بشكل رياضي هكذا: حدث مكرر أم لا × قول مكرر أم لا؛ أي أن القصة يمكن أن تروى مرة واحدة ما حدث ذات مرة أو مرات عديدة، ويمكن أن تروى مرات عديدة ما حدث مرة واحدة أو مرات عديدة فهناك أربع احتمالات، مثال الحالة الأولى «بالأمس نمت مبكرا» والثانية «في الأسبوع الماضي «كنت أنام مبكرا». فإذا تكررت العبارة الأولى عدة مرات أنتجت الحالة الثالثة، وإذا تكررت العبارة الثانية أنتجت الرابعة. ومن الواضح أن الفروق بين هذه الأحوال لا تخضع لمجرد إمكانيات التعميم والتجريد، بقدر ما تؤدي من وظائف أسلوبية في بنية القص ذاتها. فتشير إلى تغير في المنظور أو اختلاف في التفاصيل وإيقاع الأحداث بالنسبة لما يقابلها من مساحات سردية. ويطلق «جينيت» مصطلحا خاصا على كل حالة، مما لا ضرورة للتمحل بالبحث عن مقابل له في العربية.

فإذا انتقلنا إلى الجانب الثاني من منظومة البحث في السرديات، وهو المسمى بالصيغ وجدنا أنها تطلق على الكيفية التي يتم بها سرد ما يحكي في القص من قليل أو كثير؛ طبقا لهذا المنظور أو ذاك. فالمعلومات السردية عديدة الدرجات. والقصة يمكن أن تقدم للقارىء كل أو بعض هذه المعلومات بشكل مباشر أو غير مباشر. أي مع المحافظة على مسافات تختلف في قربها أو بعدها من حالة إلى أخرى. كما يمكن تدريج هذه المعلومات تبعا لدرجة معرفة الشخصيات المشاركة في الحدث بها. حيث تقوم «رؤيتها» أو «نقطة رصدها» و«وجهة نظرها» بتحديد منظور الأحداث المروية. مما ينتج لدينا مصطلحين في صيغ السرد هما «البعد Dis-tance» و«المنظور Perspective » تتحدد على أساسهما المعلومات التي يقدمها النص السردي. مثلما يحدث عندما نشاهد لوحة تشكيلية؛ إذ تقوم المسافة الفاصلة

بيننا وبينهـا من ناحيـة، والجانب الذي ننظر منـه من ناحية أخـرى بتحديـد ما يتسنى لنا رؤيته.

أما المسافة السرديـة فيحلو للباحثين أن يذكروا أن «أفلاطـون» كان أول من أشار إليها في جمهوريته، عندما حدد طريقتين للقص؛ إحداهما سماها القص الصافي أو الخالص، وهو الذي يتـولى فيه الشاعر الكلام باسمـه مباشرة دون محاولة لأن يجعلنا نعتقد بأن هنـاك شخصا آخر هـو الذي يتكلم. والنوع الثـاني ـ ويسميه المحـاكاة ـ وهو ما يكون على عكس ذلك. عندما يجتهـد الشاعر في أن يجعلنا نتوهم أنه ليس هو الذي يتحـدث، بل هذه الشخصية أو تلك. ومعروفـة هي مبادىء «أرسطو» في تحييد هذه الثنـائية؛ حيث جعل كلا من القص الصـافي والآخـر من قبيل المحاكاة. مما دفع الكلاسيكية إلى عدم الالتفات لهذا التمييز الأفلاطوني. حتى بدأت نظرية الرواية خلال القرن التاسع عشر وأوائل العشـرين تزدهر ـ خاصة في انجلترا وأمريكا ـ عند «هنري جيمس James, H» وتلاميذه الذين ميزوا بين «العرض» و«السرد» أو «المشهد» و«القص» في جماليات الـرواية. الأمر الذي ركز عليه «واين بـوث» في كتابه عن «بلاغة السرد» كما ذكرنا من قبـل. مع ملاحظة أن العرض القصصي أو المشهد مثل المحاكاة أو التمثيل بطابعه البصري لا يتجاوز كونه وهما بالنسبة للمسرح؛ فلا توجد أية قصة تستطيع أن تعرض الحكاية التي تـرويها بمحاكاة تامة، غاية ما هناك أن بـوسعهـا أن تقصهـا بشكل تفصيلي دقيق وحيـوي. فتعطي بـذلـك انطبـاع المحاكاة، ولكنها محاكاة سردية؛ لأنها لغوية بحتة.

ويوجـز «جينيت» نظريتـه في العلاقة بين المحـاكاة اللفظيـة في القول القصصي والوقائع التي يتم سردها في الشكل التالي:

البيانات + المرسل = س

مما يعني أن كمية البيـانات وحضور ا لمرسل متعـاكسان نسبيا. مما يجعل المحاكاة تتحدد بأنها تعنـي الحد الأقصى من البيانـات والأدنى من المرسل. والحكايـة المروية على العكس من ذلك. ومن الـواضـح أن هـذا يحيلنـا بـدوره إلى مشكلـة الـزمن في

السرعة السردية، لأن كمية المعلومات تمضي في اتجاه معاكس لسرعة الحكاية، كما يحيلنا إلى مشكلة الصوت أو حضور الشخصيات في السرد لأنها هي التي تتعلق بالمرسل. (٤٧ ـ ٢٢٠).

وفيما يتصل بصيغ البعد السردي، يميز «جينيت» بين ثلاث حالات للخطاب الملفوظ أو الداخلي للشخصيات في السرد وهي على التوالي:

١ ـ خطاب مسرود أو محكيّ "Narrativisé" ، وهي الحالة الأكثر بعدا والأشد إيجازا. فبدلا من أن يقدم الراوي مثلا حوار الشخصيات يجمل الفكرة في عبارة تقريرية مثل «قررت الزواج من العروس» مغفلاً الصراع الداخلي الذي يقود لمثل هذا القرار والتحليل التفصيلي لظروفه.

٢ ـ خطاب منقول بأسلوب غير مباشر "Transposé"، مثل «قلت لأمي إن عليّ أن أتزوج من العروس» في حالة الخطاب الملفوظ. ومثل «فكرت بأن عليّ أن أتزوج منها» في الخطاب الداخلي. وهذه الطريقة مع أنها أكثر محاكاة إلى حد ما إلا أنها لا تعطي للقارىء أي ضمان بالأمانة الحرفية للكلمات الواقعية.

٣ ـ خطاب أكثر محاكاة وهو «المنقول Rapporsé» وهو الذي كان يرفضه «أفلاطون» ويزعم فيه القاص أنه يعطي الكلمة حرفيا للشخصية كي تتحدث بنفسها مثل «قلت لأمي، أو فكرت: عليّ أن أتزوج من العروس».

ومن الطريف أن الملاحظ نقديا أن إحدى الطرق الكبرى لنهضة الرواية المعاصرة تمثلت على وجه التحديد في تنمية هذه الإمكانيات المتصلة بمحاكاة الخطاب القصصي للواقع الذي يرويه إلى أقصى الدرجات وبمختلف الوسائل. حتى وصلت إلى درجة مسح الحدود الفاصلة للمسافة السردية؛ معطية الكلمة منذ البداية للشخصية. بحيث يجد القارىء نفسه منذ اللحظة الأولى موضوعا في قلب تفكير الشخصية الأساسية، ومتابعا للتطور الذي لا ينقطع لتيار فكرها، مما غير جوهريا من شكل القص المعتاد، الذي كان يروي لنا ما تقوله الشخصية أو تفعله. أي أن تطور الرواية قد ارتبط نسبيا بدرجة اختفاء الراوي التقليدي.

ويتصل بدراسة «البعد» في الصيغ السردية تناول قضية المنظور والبؤرة . فيرى «جينيت» أن مشكلة المنظور ظفرت بقدر كبير من الاهتمام عند تحليل التقنيات السردية. لكنها في تقديره أدت إلى الخلط بين الصيغة والصوت. فبين سؤال : من هو الراوي؟ وسؤال : من هي الشخصية التي توجه رؤيتها المنظور السردي؟ هناك فارق كبير. بين من يروي ومن يرى، بين من يتكلم ومن يوجه.

وقد أطلق على المنظور بشكل موفق مصطلح «بؤرة السرد Facalisation» واقترح بعض النقاد الإنجليز إقامة تصنيف نمطي للقص بناء على هذه البؤرة بالشكل التالي :

	أحداث محللة من الداخل	أحداث ملاحظة من الخارج
الراوي الحاضر كشخصية في الحدث	١ ـ البطل يروي حكايته	٢ ـ شاهد يروي حكاية البطل
الراوي الغائب كشخصية في الحدث	٣ ـ المؤلف يروي الحكاية بطريقة العليم بكل شيء	٤ ـ المؤلف يروي الحكاية من الخارج

والملاحظ على هذه اللوحة أن المستوى الأفقي فقط هو الذي يتصل حقيقة بالمنظور، سواء كان داخليا أم خارجيا . بينما نجد أن المستوى الرأسي يتصل بالصوت؛ أي بشخصية الراوي بدون أن يكون هناك فرق جوهري في المنظور بين ١ و ٣.

ومع أنه من المناسب ـ كما يقول «جينيت» ـ أن يكون هناك تنميط سردي يمزج بين الصيغة والصوت، إلا أنه من غير الملائم أن يعتبر ذلك من قبيل التنميط طبقاً للمنظور. حيث ينبغي الاعتداد فحسب بما يسمى «الرؤية» أو «المظهر المرئي». ويترتب على ذلك أن نقصر التعامل على ثلاثة مصطلحات هي :

ـ أولها ما يسمى في النقد الأنجلوساكسوني بحالة الراوي العليم بكل شيء. وما يطلق عليه النقاد الفرنسيون «الرؤية من الخلف». ويرمز له بعضهم بالشكل التالي: «الراوي الشخصيـة». حيث نرى الـراوي يعلم أكثر من أيـة شخصية، أو بطريقة أدق أكثر مما تعلم أية شخصية.

ـ والثاني حالة «الرؤية مع» ونجد العلاقة فيه هكذا: الراوي = الشخصية أي أن الراوي لايقول إلا مـا تعرفه هذه الشخصية. وهذه هي القصـة التي لها «وجهة نظر» أو «نقطـة رؤيـة» طبقـا لبعض النقـاد، أو أنها «ذات مجال محدود» طبقـا للبعض الآخر.

ـ أما الحالة الثالثة فالعلاقة فيها هكذا: الراوي الشخصية؛ حيث نجد الراوي يقـول أقل مما تعـرفه الشخصيـة، وهي تسمى أحيانـا «القصة الموضـوعية أو السلوكيـة» ويطلق عليهـا اصطلاحا «الـرؤية مـن الخارج» وبوسعنـا أن نعتبر النوع الأول، وهو المشهـور في القص الكلاسيكي، بأنـه «قصة غير ذات بـؤرة» أو «قصة معدومـة البؤرة». والنـوع الثاني بأنه قصـة ذات بؤرة» سـواء كانت ثـابتة أم متغيرة أم متعددة. أمـا النوع الثالـث فهو «قصـة ذات بؤرة خارجيـة» حيث نرى البطل يمارس أعماله دون أن نعرف فيم يفكر ولا بماذا يشعر. مع ملاحظة أن استخدام الضمائر في السرد ليست له علاقة حتمية بعملية تحديد البؤرة. فكثيرا ما نرى قصصا من الترجمة الـذاتيـة ـ سـواء كـانت حقيقيـة أو مصطنعة ــ تستخـدم ضمائر غير المتكلم، مثل الغـائب أو المخاطب. كما أنـه كثيرا ما نـرى القصة غير الشخصيـة تميل إلى التبئير الداخلي وتستخدم ضمير المتكلم.

وفيما يتعلق بمقـولـة «الصـوت» يعتمـد «جينيت» على تعـريف العـالم اللغـوي «فينـدريس Vendryes» له بأنـه «مظهر الفعل اللغوي معتبرا بعلاقته بـالفاعل». على اعتبار أن الفـاعل هنا ليس هـو الذي يحقق عمل الفعل أو يقع عليـه، ولكنه أيضا هو الـذي ينقله أو يشارك فيه، وإن كـان ذلك بطريقة سلبيـة. ويرى أنه إذا كان علـم اللغـة قد تأخر في شرح مفهوم الفـاعلية في القول فإن الشعريـة بدورها لم تعترف إلا منذ فترة يسيرة بـاستقلال القول عن القـائل الفعلي؛ حيث كانت تحصر

الحديث في الخطاب السردي عن «المنظور» وتخلط بين الشخص والكاتب. كما تمزج بين المرسل إليه والقارىء الفعلي. وهو خلط ربما كان مشروعـا في الرواية التاريخية أو السيرة الذاتية؛ لكنـه ليس كذلك في عمليات التخييل الروائي، حيث نجد الراوي يقوم بدور تخييلي، ونجد الموقف الروائي يختلف عن عملية الكتابة. فالموقف الروائي شبكة معقدة لا يمكن تحليلها بدون فصل العلاقات الوثيقة بين فعل السرد وأبطاله. وأبعاده الزمانيـة والمكانية. وعلاقته بـالمواقف الروائية المختلفـة المتضمنة في الـرواية ذاتها. غير أن ضرورة العرض هى التي تجبرنا على هـذا الفصل المتعسف الذي لا مفر منـه لسبب بسيط، وهـو أن الخطـاب النقـدي لا يمكن أن يقـول كل شيء دفعـة واحـدة. ممـا يجعلـه يقـوم بتحليل بعض العنـاصر على سبيـل التعـاقب، بينما هى بطبيعتها تعمل متراكبة ومتزامنة.

ومن هنـا فإن مقولـة «الصوت» ترتبـط بالعـلاقات بين الراوي ومـن يروي لهم، والحكاية التي يرويها. كما أنها ذات علاقة بالزمن وبمستوى السرد في الصيغ كذلك. ويكفي أن نـلاحظ ضرورة التمييز مثـلا في علاقـة الصوت بـالزمن بين أربعـة أنماط سردية هى:

ـ السرد اللاحق؛ وهو الوضع الشـائع في القص الكلاسيكي الذي يحكى أحداثا ماضية.

ـ السرد السـابق؛ وهـو القص الـذي يقوم على التنبـوء بـالمستقبل مع إشـارتـه للحاضر.

ـ السرد المتزامن، وهو الذي يقص الحاضر المعاصر للفعل والحدث.

ـ السرد المتداخل، وهو الذي يقص الأحداث المتأرجحة بين لحظات مختلفة.

وربما كان النـوع الأخير هو أشدها تعقيـدا. لأنه سرد متعدد الـوجهات، حيث تترابط الحكايـة والقصة. بحيث تصبح الثـانية تمثيـلا لردود فعل الأولى. كما يحدث مثلا في روايـات الرسـائل ذات الشخصيات المتعددة؛ حيث تصبح الـرسالـة وسيلة للنص وهى في الآن ذاته عنصرا في الحبكة. كما أن هذا النـوع الأخير أيضا يعد شديد

الحساسية، مما يجعله يقتضي درجة عـالية من الدقة خلال عمليات التحليل. (٤٧ ـ ٢٧١).

وعلى هـذا فإن فكـرة الصوت تـرتبط بشكل حميم بفكـرة الموقف؛ لأن الحضـور الصريح أو الضمني لشخص الراوي الذي لا يمكن أن يوجد في حكايته إلا بضمير المتكلم، مثله في ذلك مثل كل لافـظ بالنسبة للمفـوظه إنما هو الموقف الـروائي ذاته. فاختيـار السارد لهذا الـراوي ليس مجرد اختيـار بين أشكال نحـوية متعـددة. ولكنه اختيار بين مواقف روائيـة تعتبر الأشكال النحوية من نتائجها الآليـة. فعندما يروي الحكاية على لسان إحدى شخصياتها، أو بلسـان راوٍ غريب عنها، فإنه بذلك يحدد مواقفها. وإسناد الأفعال لضمير المتكلم في النص السـردي يمكن أن يحيل إلى مواقف متغـايرة جـدا وإن اتفقت نحويـا؛ إلا أن التحليل السردي ينبغي أن يميزهـا. وكلما أمكن للـراوي أن يتـدخل في السرد فـإن هـذا يحيلـه إلى سرد بضمير المتكلم وتصبح القضية حينئـذ اكتشاف مـا إذا كان الراوي قـد استخدام ضمير المتكلم لـلإشارة إلى إحدى شخصيات الرواية؛ مما يجعلنا نفرق بين نوعين من السرد كما لاحظنا في اللوحة السابقة:

ــ أولهما سرد الـــراوي الغـائب عن الحكـــايـة التي يـــرويها، ويسمى السرد غير المتجانس مع المسرود.

ــ وثـانيهما سرد الـراوي الحاضر كشخصية في الحكـايـة التي يـرويها وهـو السـرد المتجـانس. وينقسم بدوره إلى نمطين؛ أحـدهما عندمـا يقـوم الراوي بـدور بطولـة حكايته، والثاني عندما يؤدي دورا ثانويا فحسب باعتباره ملاحظا أو شاهدا عليها. (٤٧ ـ ٢٩٨) وقد ناقش كثير من الباحثين هذه التصنيفات بغية استكمالها وتنميتها. ولوحظ عليها أنها لا تكاد تميـز بين الذات والموضوع. فرأي «لينتفلت Lentvelt,J» مثلاأنـه إذا كان المنظور السردي مـرتبطا بالـذات المدركة، فعمق هـذا المنظور يتعلق بمـوضـــوع الإدراك، ممـا يجعل التمييـز بينهما ضروريـا، لأن العمـق يتصل بكميـة المعلومات المتاحـة عن الموضوع المدرك. مما يرتبط بالحياة الداخليـة للفاعل كموضوع لـلإدراك، ويفصل بين الإدراك الخارجي والإدراك الـداخلي، ويقترح إدراج مقـولـة

«مركز التوجيه Centre d' orientation» في علاقته بالمتلقي؛ باعتباره معيارا لتحديد وتمييز مختلف التجليات الأساسية للسرد في أشكالـه الداخلية والخارجية. وهذا المركز قد يتمثل في الراوي أو في الفاعل، ممـا يحدد نوعية السرد. ويترتب على هذا أن العالم الروائي ــ كما نتلقاه من خلال السرد ــ يتجلى في أربعة مستويـات أو مقولات هي: المدرك النفسي. والمستـوى الـزمني، والمستـوى المكـاني، والمستـوى اللفظي. وهي مكوّنات الخطاب السردي في مقابل المكونات الثلاثة التي رأيناها عند «جينيت».

ولاشك أن إعادة النظر في علاقات الأشكـال والنماذج السردية، خاصة في ضوء التحليلات المتـالية للنصوص الإبـداعية ذاتها تكشف عن بـروز إمكانيات جـديدة لرسم خـرائط نمطية معـدلة. لكن المهم في تقديـري أن يسهم ذلك في تحديد نـوعية السـرد وأسلـوبه وخـواصه الـوظيفية المميـزة. مما يتطلب حـركة جـدلية مستمـرة بين نظريـات الأبنية السرديـة من جانب وتجلياتها المتعينـة عند كتـاب محددين من جانب آخر. بطـريقة تجعل مـن الممكن لنا تصنيف هـذه النصوص السـرديـة طبقا لمنظـومة متجـانسة من خـواصهـا التقنية في مجمـوعات كبرى تتفق في مـلامح عـامة مشتركـة وتختلف فيما عداها.

ولكي نضع بين يدي القارىء العربي بقية الإمكانيات التحليلية للسرديات يتعين علينا أن نعرض المقـاربات السيميولوجية للنص السـردي. لما تتيحـه من آفاق خصبة في طرح قضـايا التحليل التقنـي في إطار منظومـة أشمل لدوائر النص الموسعـة. ثم نختم هذا العـرض النظري بما قـدمته «جماعـة م» من مقترحات تتصل بـالسرديات؛ حيث يتمازج لـديها المنظور البـلاغي للخطـاب بالتنـاول النصي، الأمر الـذي يفضي ببلاغة الخطاب إلى أن تتحول كما أسلفنا إلى علم النص.

سيميولوجيا النص السردي :

أفضت البحوث الحالية في الأبنيـة السردية، والتي ابتدأ تقاليـدها «بروب Propp ٧» في كتابـه عن «مورفولـوجيا الحكـاية الشعبية» وتـابعها الشكليون والبنيـويون إلى تصورات جـديدة عن الأبنية السردية وتقنيـاتها التحليلية، بحيث برز الطـابع الدلالي الإشـاري لها، ولم تعـد تقف عند «سطح النـص» وتجرى «على عينات» منه بـدلا من تناوله بأكمله. وذلك على أساس أن «بنية السرد» مستقلـة عن الوسائل اللغوية التي تقدمها. وعلى وجـه التحديد فإن البنية السردية الكـامنة تختلف عن سطح النص في مظاهـر عديـدة، ، ربما كان من أهمهـا التخالف القـائم بين وحدات البنيـة السردية والوحدات النحوية، فالحدث المعين يمكن أن يعرض في عدة جمل، بينما يعرض غيره ممـا يماثله بنيـويا في الأهميـة عبر عدة فقـرات، وهذا يعني أن الجملـة ـ وهي وحـدة السطح اللغوي للنص ـ ليست وحدة البنية السردية. كما أن هناك فارقا آخر على قدر كبير من الأهمية. وهو الدرجة الأعلى من الموضـوعية التي تتمتع بها الأبنية الكامنة في مقابل الأبنية السطحية للنص، فالبنية الكامنة تجريدية. وهي غير موسومة من وجهة النظر السرديـة، كما أنها تتصل بالـوسائل التي يستخـدمها السـارد كـي يجعلنا نتلقى أحداث الحكاية بطريقة معينة (٥١ ـ ٢٠٩).

لكن ما هي البنية الكـامنة للسرد؟ لقد درج الباحثون على القـول بأنها مؤلفة من بنيتين فـرعيتين، تـركيبيـة واستبـداليـة، والأولى تعادل الحكـايـة، والثـانيـة تقـابل الشخصيات والموضوع. على أن هـذه البنية الاستبدالية تتألف من عنـاصر متقابلة، مما يسمح بتمثيلها في مجموعات ثنائية، تقدم في جملتها الشخصيات الدرامية.

ومعنى هـذا أننـا نفترض أن جميع الشخصيـات التي تبـدو في السرد مستقطبـة، باعتبـارها عنصرا من البنيـة الاستبداليـة، وأن دلالة الموضـوع السردي تكمن في هذا الاستقطاب، وبوسعنـا حينئذ أن نضع لكل عدد من الشخصيات عنوانا مـوضوعيا مضادا للعنوان الذي نضعه للمجموعة المقابلة لها، ومن هذه العناوين مثلا : الحياة والموت، أو الطبيعة والثقافة أو الماضي والحاضر أو غير ذلك من الموضوعات.

ومعنى هذا أيضا أن المؤلف لايستطيع أن يصوغ مباشرة أيـة مقولة موضوعية، إن لم يكن ذلك عن طريق التعارضات التي يقدمها النص. ،

والحكايـة هي المظهر الـديناميكي للسرد، في مقابل الطبيعـة الثابتـة للتقابل بين مجمـوعات الشخصيـات، مع إمكانيـات التحـول بطبيعة الحال. وهـدف الحكايـة الجوهري هـو جعل العلاقـات المتبادلة بين الشخصيـات ممكنة، خـاصة فيما يتصل بـوضع الأبطـال، والأبطـال المضاديـن في مواقف تـرتبط بمصـالحهم ولأن الحكـايـة ديناميكية فهي تفترض الامتداد الزمني للصراع المكاني الاستبدالي، بشكل ينتج حركة نحـو نقطـة عليـا من التفاعـل تنتهي غـالبا بتحـول تشكيل الشخصيـات والتبـدل العكسي للمواقف الأولى (٥١ ـ ٢١٢).

ولكي نصل إلى البنية السردية يتعين علينا أن نقـدم تلخيصا جيدا للنص، حيث نعمد إلى تحييـد المظاهـر المختلفة للنص، ممـا لايتصل بهدفنا المبـاشر ويصبح عـائقا يحول دون تصور البنية الكامنة، ويمكن أن يقـارن هذا الموقف مبدئيا بعمل البـاحث في التشريح، عندما يفصل عن الجسم كل الاجـزاء التي لاتدخل في هيكله العظمي حتى يصل إلى تحديده. وبالرغم من ذلك فان هذه العملية المبررة قد تؤدي في بعض الأحيان إلى الانقطاع بين النص المحـدد والبنية التجريديـة مع ما يفضي إليه ذلك من بعض النتائج السلبية في التحليل.

لكن يبـدو أن مهـارة التلخيص تمثل جـزءا من كفـاءة السرد ذاتها، وهي لـذلك عنصر هـام في الشرح، يتوقف عليـه نسبـة كبيرة من نجـاح التحليل في الوصـول إلى البنية السرديـة. مما يجعل عـرض هذه البنيـة السردية يتقـارب ـ دون أن يتطابـق ـ مع عمليـة التلخيص. والفرق الأسـاسي بين الملخص الأولي والتحليل البنيوي النـاجم عنه، هو أن الملخص مجرد عرض للعنـاصر المأخوذة من النص والمتراكبة بعضها على البعض الآخـر، بينما نجـد البنيـة تتمثل في النظـام الـذي تتراتب وتتعـالق بـه تلك العناصر بشكل دال، وتحديـد هذا النظام يفترض الكشف عن مبادىء العـلاقات، والوصول إلى تصورات ليست ماثلة في الملخص، مما يفضي إلى تكثيف عناصر النص

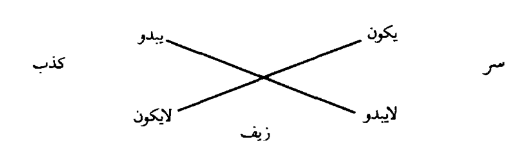
وتوظيفها. وتتمثل عملية التلخيص في مرحلتين ترتبطان بالبنية السردية، إحداهما إجراء ملخص استبدالي يضع الشخصيات كما قلنا في مجموعتين متعارضتين، والاخرى تركيبية تنتج تمثيلا لبنية الحدث، الأمر الذي يجعل من الضروري تمييز الأحداث الوظيفية من غير الوظيفية.

ويتصل بذلك مايقترحه الباحثون من تصنيف أقوال النص إلى مجموعتين، هما الأقوال الوصفية والأقوال الفعلية، مما يدمج الزمن في الوظيفة، وتتميز الأولى طبقا لتحليلات المتتاليات السردية بأنها مكونة من نماذج الجمل التي يتجلى في إسنادها طابع الوصف الشخصي للأشياء والأوضاع والمواقف والشخوص، بينما تتميز الأقوال الفعلية بأنها تشير إلى الحركة والحدث الواقع في الزمن. وبهذا فإن عزل المتتاليات النصية المتصلة بالوصف ثم إبعادها عن النص لايكاد يؤثر بشكل حاسم على مسار الحدث الفعلي، وعندئذ يلاحظ الباحث أن الأقوال الوصفية ليست لها علاقة حميمة بالبنية الكامنة للسرد المشتقة من أقوال الفعل، وتصبح وظيفة أقوال الوصف الإشارة إلى الأوضاع المادية والحسية للشخصيات الدرامية، بينما يمكن أن نستخلص السمات النفسية من الأحداث والأفعال ذاتها، كما تقوم أقوال الوصف بتحديد الفواصل بين الوحدات الكبرى للنص، وتدخل بهذا في تنظيم إيقاعه. (٥١ ـ ٢١٦) على أن السرديات السيميولوجية كثيرا ما تعتمد على أسس لابد من الإشارة إليها، وأوضحها مايطلق عليه «مربع جريماس» وعلاقته بالفواعل وكيفيات الحال ومفهوم الحقيقة في السرد، والتأثير الناجم عن هذه الكيفيات مما يسمى بسيميولوجيا العواطف.

والفرض الأولى الذي يوضع لذلك هو أن الفاعل لابد أن تكون له قبل ممارسة الفعل كفاءة خاصة لكي يصبح فاعلا عاملا، وطبقا لمنطق البواعث فإن افتراض الفعل من الفاعل يتطلب مسبقا كفاءة لأدائه وتتجلى هذه الكفاءة في أنه لكي يقوم الفاعل بالفعل لابد أولا أنه : يريد أن يفعله، أو يجب عليه أن يفعله، أو يعرف كيف يفعله، أو يستطيع فعله، وبهذه الطريقة فإن الفاعل العامل يمكن أن يقوم في البرنامج السري المحدد بعدد معين من الأدوار الفعلية، هذه الأدوار تتحدد هي

الأخرى بموقع العامل في التسلسل المنطقي للسرد، أي بوضعه النحوي، وبعملية رصد خواصه الكيفية، مما يجعل من الممكن تحديد قواعده السردية، وكيفيات الحال تتصل بمظاهر القول ولتحديد هذه المظاهر فإن «جريماس Greimas» يستخدم مراتب الحقيقة التي تضم عددا من العناصر الكيفية القابلة للتوافق.

وإذا كانت حالات القول تشير إلى العلاقة بين الفاعل والموضوع، فإن حالات الفاعل تتحدد خلال السرد طبقا للظاهر، وهي حالة الفاعل المنظورة والمفهومة والتي يقوم بها ما يسمى «هيكل البيان» ويتمثل في ثنائية «يبدو ولايبدو» أو تتحدد طبقا «لهيكل الانبثاق» ويتمثل في ثنائية «يكون ولايكون» وهو مكمل للهيكل الأول. على أن وضع هذين الهيكلين في علاقة حالية متبادلة تتولد عنه أشكال مختلفة قابلة للتحقق وهي.



وتصبح الأشكال الأربعة الناجمة عن تراكب الهيكلين هي:

١ ـ حقيقة = يكون + يبدو

٢ ـ زيف = لايبدو + لايكون

٣ ـ سر = يكون + لايبدو

٤ ـ كذب = يبدو + لايكون

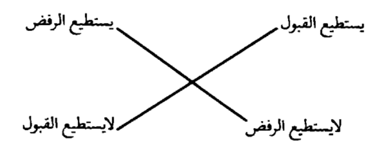
على أنه تفاديا لسوء فهم هذا المربع السردي لابد من ملاحظة أن مقولات «يكون ويبدو» لاتتصل بالقيم الأنطولوجية ولاالميتافيزيقية، وإنما هي كيفيات لحالات القول منبثقة من بنية الخطاب ذاته، فالحديث فيها يدور حول التصنيفات الكيفية

للقـول، وليس عن التقييات الأخـلاقيـة أو الأنطـولـوجيـة، وانطـلاقـا من هـذه التصنيفـات الكيفية للمـواقع في المسار السـردي يمكـن ملاحظـة أوضاع الحقيقـة في النصوص ذاتها.

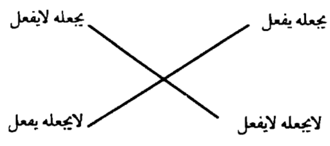
وعندما اقترح «جريماس» هذا التأويل السيميولوجي للحقيقة فإنه قد حرر هذه المقولـة الكيفية من العـلاقة بالمشـار إليه في الـواقع الخارجي، مما يـوحي بأن الحقيقة السردية تمثل تشـاكلا قصصيا مستقـلا قابلا لإقـامة مستواه الإشـاري الخاص الذي يسميه الباحثون «الحقيقة المنبثقة للحكاية» ومنذ اللحظة التي يتضح فيها أن الحقيقة في الخطاب ليست تمثيـلا للحقيقة الخارجية، ولكنهـا بناء بذاتـه، لايكفي حينئذ أن نصف علامـات الحقيقة في الخطاب، بل يتعين علينا أن ننتقل أيضـا إلى مجال القائل والمقول له، لكي يمكن لهذه الحقيقة أن تقال وأن تقبـل، وحينئذ فإن العملية المعرفية ـ وهي إنتاج الحقيقة التي يحققها القائل ـ لاتتمثل في إنتاج أقوال أو خطابات حقيقية بقدر ماتتمثل في توليد خطابات تنتج تأثيرا دلاليا يمكن أن نسميه «حقيقة» ومن هذا المنظور فإن «جـريماس» يرى أن إنتاج الحقيقـة يتصل بممارسة فعل المعـرفة الخاص، وهـو مـايسميـه «أن تجعل الشيء يبـدو حقيقيـا» أي أن المسألـة في الإبـداع السردي لاتتعلق ببناء خطاب وظيفته «قول الحق»» بل وظيفته أنه «يبدو أنه يقول الحق» (٥٧ ـ ٧٧).

هـذا فيما يتعلق بعمليـات الإنتـاج الدلالي للنصـوص السرديـة، أمـا فيما يتصل بعمليات التأثير العاطفي لها فأن أصحاب هـذا المنحى في التحليل يرون أنه لابد من ملاحظة محور التواصل الذي يقـوم بين المرسل والمرسل إليه، وهو الذي يتبادلان عبره بيانات أو معلـومات. فالمرسل يحيط المرسل إليه علما بشيء مـا. ومثل هذا النموذج الأول يسمح لنا أن نرى بعدا تواصليا في كل أنواع الخطاب، على اعتبار أن أية ممارسة قولية تنقل معلـومات. لكن عند إجراء هـذا التبادل فإن المشتركين في التواصل، أي المرسل والمرسل إليـه يعقـدون اتفـاقـا حول قيمـة الأشيـاء التي يتبـادلـونها. ويطلق «جريماس» على هذا الاتفاق «العقد القـولي» وهو يفترض في التحول السردي عملية معرفية يتم عقبها اقتراح وقبول قيمة ما.

فإذا فرضنا أن المرسل إليه كان يشغل موقعا حرا فإن بوسعه أن يقبل أو يرفض هذا الاقتراح، وفي هذه الظروف فإننا نكون أمام حالة أولية من التواصل لاغير، وإذا كان الأمر على العكس من ذلك بحيث يقوم المرسل بمناورة لدفع المرسل إليه كي يتورط في موقف ينقص من حريته في الاستجابة دون تأثير فإننا أمام حالة أخرى من التواصل الموجه، وبعبارة أخرى فإن المرسل إليه لايملك رفض الاقتراح أو العقد المقترح، وهي الحالة التي تتطابق مع الوضع الثاني في المربع السيميولوجي التالي :



وهكذا فإن المناورة تتحدد ببعدها العقدي، ومع ذلك فهي تتمتع في الوقت ذاته ببنية كيفية فعلية تتيح فرصة اعتبار المناورة عملية «يجعله يفعل» بحيث تصبح هكذا :



وفي هذا المقترح، فإن الإمكانيات الأربع يعبر عنها حيئنذ بالطريقة التالية :

- يجعله يفعل = تدخل
- يجعله لايفعل = منع
- لايجعله يفعل = لاتدخل
- لايجعله لايفعل = يتركه يفعل

وفيما يتصل بالتشكل القولي المرتبط بالعقد والكيفية، فإن تحول الكفاءة الحالية للشخص المرسل إليه يلعب دورا جوهريا في المناورة، وهو ضروري لتحقيق البرنامج السردي الذي يقترحه المرسل. هذا التحول في الكفاءة الحالية يمكن أن يقوم بدور هام في النظام الحالي. بإمكانيات عديدة تستهدف تمكين برنامج المرسل المناور من جعل المرسل إليه وهو هدف المناورة يقوم بالفعل على النحو التالي:

١ ـ يمكن أن تعتمد على القوة: ـ

أ ـ يمكن استخدام التهديد، وبهذه الطريقة يتم تخويف المرسل إليه، وبكلمات تبادلية فإنه يقدم للمرسل إليه حينئذ «عطية سلبية».

ب ـ يمكن على العكس من ذلك تقديم «عطية إيجابية» له، أي إغراؤه.

٢ ـ يمكن أن تعتمد على المعرفة:

أ ـ عن طريقة الإثارة، مثل أن يقول له. إنك غير جدير بفعل كذا... وفي هذه العملية فإن المرسل يقدم للمرسل إليه صورة سلبية عن كفاءته.

ب ـ ويمكن أيضا إغراؤه، بأن يقوم للمرسل إليه صورة إيجابية عن كفاءته.

ولعل أهم المحاولات العلمية التي أفادت من هذه المقولات ا السيميولوجية، ومزجتها بنتائج النمذجة السردية، واجتهدت في إقامة هيكل عام متطور لبلاغة النص السردي هي محاولة «جماعة م Groupe M» مما يدعونا كي نتوقف عندها في هذا العرض التكويني لأسس وإجراءات التحليل النصي للسرد. وهم ينطلقون في هذا المضمار من التمييز الذي وضعه «جيلمسليف .Hjelmslev.L» بين شكل التعبير ومادته، وشكل المضمون ومادته، لما لوحظ من أن هذه النظرية تسمح بتناول أنظمة العلامات المختلفة للغات الطبيعية بدقة كبيرة، . وعلى هذا فإن «علامة سوسير Saussure» ستتحول هنا إلى وحدة مكونة من شكل المضمون، وشكل التعبير، وقائمة على التضامن بينهما، مما كان يسميه «الوظيفة السيميولوجية» وعندئذ تصبح الوحدة ذات وجهين، مفتوحة على اتجاهين، صوب الخارج حيث مادة التعبير، وصوب الداخل حيث مادة المضمون هكذا:

بنية العلامة اللغوية

	مادة	شكل
	مجال صوتي	إشارات صوتية
محتوى	مجال دلالي	تصورات

علامة

وبالنسبة للسرديات فإن الباحثين قد وضعوا اللوحة التالية :

	المادة	الشكل
التعبير	قصة ـ رواية ، فيلم	خطاب روائي
المحتوى	عالم واقعي ـ خيالي	الحكاية ذاتها

العلامة السردية

البنية السيميولوجية للحكاية

ومن ناحية أخرى فإن المرسل إليه أو المناور عليه يمكن أن يخضع في حالاته إلى :

٣ ـ الاعتماد على وجوب الفعل ، ونتيجة لذلك يفعل حيث أنه :

أ ـ يشعر بأنه خائف .

ب ـ يشعر بأنه مستثار.

٤ ـ الاعتماد على رغبة الفعل ، فيشعر حينئذ بأنه .

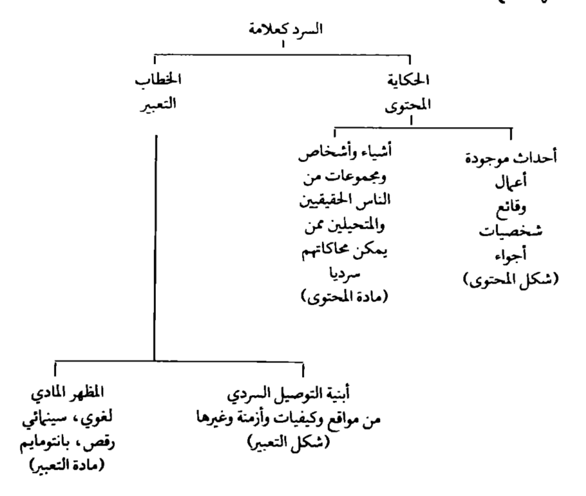
أ ـ راغب فيه .

ب ـ مغرى به .

ويرى الباحثون أن هذه المحاولة في تنميط أشكال المناورة يمكن أن تؤدي إلى

تحليل منظم يثرى نظريـة الخطاب ووظائفه الاجتماعية عند وضع سيميـولوجيا للفعل وأخرى للعقاب. وأهميـة هذه الأنماط السيميولوجية أنها تـواجه مجال الاستراتيجيات التواصليـة، إذ لاتتعلق المناورة فحسب بـالفاعل، وإنما بالمفعـول به أيضـا، وهكذا ففي اية نظرية للغة الاتصال لابد أن نعترف بـالمحاولة والقصد والاتجاه والبرنامج عند قيام الفاعل القائل بالتأثير على المتلقي.

والوظيفـة العقدية التي يقوم الفـاعلون طبقا لها بتكييف أقوالهم لتعـديل الكفاءة الحاليـة التي تصلهم بمن يتـوجهون إليـه تقـوم في جذر كـل فعل إنساني، بفـاعلين يتبادلون التعـاقد والتناور والتأثير على أفعالهم المتبـادلة، مما يسفر في نهايـة الأمر عن وضع مايمكن تسميتـه «بسيميولوجيـا العواطف» المعتمدة على النظريـات الفلسفية والعلميـة التي نشأت حولها، ممـا يكشف بطريقـة تقنية عن الـوظيفة السرديـة التي تحققها الأنماط المختلفة (٥٧ _ ٨١).



وهـذا هو الهيكل الـربـاعي الـذي يقترحه «شـاتمان Chatman» بـاعتبـاره البنيـة السيميولوجية للسرديات، اعتمادا على مفهـوم العلامة الذي يتضمن تعبيرا ومحتوى، حيث ينقسم كل منهما بـدوره إلى شكل ومـادة ، كما رأينا في نظـريـة «جيلميسليف» اللغوية التي يتكىء عليها هؤلاء السيميولوجيون في تقسيماتهم . (٦٣ ـ ٢٣١) .

ومن هنا فإنـه يمكن تحديد العلامة السرديـة بأنها تتكون من العلاقة القـائمة بين الحكاية التي تسردهـا نصا والحكاية المروية، أو بين مايطلق عليـه اختصارا الخطاب السردي والحكـايـة، ومن البـديهي أن هنـاك أنواعـا أخـرى من الخطـاب الـوصفي والتعليمي وغيرها مما لانهتم به الأن .

وفيما يتعلق بأشكال مـادة التعبير فقد دعا «جيلميسليف» إلى التمييـز بين القوام والمادة، وهي الحامل الطبيعي أو النفسي ذي الطبيعة غير اللغـوية، أمـا قوام التعبير فهو من المجـال الصوتي كما يـوجد في حـالة إمكـانية لمادة محددة تصـدر عن الجهاز العضوي لـلإرسال الصوتي، وكل لغـة تفرض على متحـدثيها نظاماً صوتيا خـاصا مختلفا عن غيره، لكن كل فرد يستطيع مـن ناحية المبدأ أن يتمثل أصواتـا لاتوجد في لغته. وقوام المادة يحتـاج دائما لحامل، لكنه بدوره قابل لأن يتجلى بـأشكال مختلفة. فالنص يمكن أن يكون «مقولا» أي منطوقـا، وبين أشكال النطق المختلفة بوسعنا أن نميز أنماطـا عديدة من النطق الرتيب إلى النطق المعبر، كما أن النص قـد يكون مغنىً به ولايختلف بذلك حـامله ولاقوامه وأن كانا يتأثـران بالغناء في شكلهما، أي في نمط القـوام كما يحدث عند تلحين الشعـر، على أن هـذا التأثير لايمتد إلى المستـوى الأعلى حيث تقوم علاقة شكل التعبير بشكل المحتوى (٤٩ ـ ٢٦٩) .

ولو تأملنـا النص المكتوب لكان بـوسعنا أن نقوم بـالتمييز ذاته، فـالقوام يصبح خطيا، والحامل يمكن أن يكون مكتـوبا بخط اليد، ولكن الشائع أن يكـون مطبوعا في كتـاب أو صحيفة أو مجلـة، كما أن نفس النص يمكن أن يطبع بحروف مختلفـة، وليس لجميع الكتب مقاس موحد ولا مواصفات متجـانسة أي أن هنا قواما متساويا وحاملا متساويا لكن بأنماط مختلفة، ونفس الشيء يحدث في الأفلام التي توجد في ٦ مليمتر أو ١٦ أو ٣٥ أو ٧٠ مليميتر.

وبمقاس عادي أو «سكوب» وكلها أنماط في الحوامل، لكن يمكن أن تصبح أنماطا لقوام المادة في اللحظة التي يوجد فيها تقابل بين حروف بنط ٨ سميك مثلا وآخر دقيق، وقد يتضمن الكتاب قوامين مختلفين، كما يحدث في التقابل بين الكتابة والصور، وقد أشرنا لأنماط الكتابة أما أنماط الصور فمن الممكن أن تكون مرسومة أو مصورة أو مخططة. كما يمكن أن تكون بسيطة بالأبيض والأسود فقط أو تكون ملونة بأعداد مختلفة من الألوان.

وإذا كان المسرح التقليدي يتأسس على التمثيل والمحاكاة، ويقوم على الحضور المتزامن والمتفاوت للشخصيات والجمهور فإن ذلك هو حامله الذي يتقبل قوامين، أحدهما صوتي والآخر بصري، لكن التمثيل البصري يمكن أن يعتمد على الظلال الصينية أو على العرائس، أو على الممثلين، والقوام الصوتي يعرف أيضا أنماطا مختلفة، ويمكن أن يغيب تماما في مسرح «البانتومايم Pantomime» الصامت، ونفس الأنماط نجدها في السينما أيضا، فقوامها مايعرض على الشاشة، وتنفيذ هذا الحامل يتحقق في مجموعة مستمرة من الصور المعروضة على مساحة محددة، وتحقيقها يتم على ثلاثة أنماط أساسية، فإما أن تكون مرسومة على نفس الفيلم، أو مصورة صورة فصورة، مثل الرسوم المتحركة، أو مسجلة وهي مستمرة الحدوث (٤٩ ـ ٢٧١) فإذا انتقلنا إلى أشكال الصور في خطابات السرد وجدنا أن لكل جنس أدبي تقاليده وشروطه الخاصة التي تختلف من اتجاه فني إلى آخر، مما يجعل القاعدة التي يتكىء عليها تعرف هي الأخرى أنماطا عديدة، وعلى الرغم من ذلك يظل من الممكن دائما تثبيتها بالإشارة إلى الوظيفة المعرفية التي تقوم بها الكتابة كما تتجلى في التاريخ العلمي للمؤرخين، هذا التاريخ يصلح نموذجا نُحيل عليه دائما، ونقارن الانحرافات في بقية الأشكال به، وينطلق البحث في السرديات طبقا لذلك من مقولة أو معلومة أولية، وهي أن الحكاية مثل الخطاب تمضي في اتجاه متقدم، بحيث تفتح وتغلق في الزمن الطبيعي، كما أن الخطاب يفتح ويغلق، أو يبدأ وينتهي في خط القول الطولي، أي أن الحكاية تنمو في عملية استمرار تتم بين فراغين أحدهما يسبقها والآخر يعقبها مثل الخطاب.

وفي هذا التشاكل المبدئي الذي يتصل بالتسلسل الزمني تكمن مشابهة أخرى بين المستويين، فالجملة طبقا لقواعدها ـ تتسم بالوضوح، إذ تتعاقب الكلمات فيها موصولة بروابط منطقية، مثلما نجد أن الأحداث تتعاقب في الحكاية وتتراكب مجدولة في خط سببي واضح، وكما أن الخطاب مسوق بالضرورة، بصوت مجهول أو معلوم، فإنه يضع لنا منظورا متماسكا نرقب الأحداث منه، مهما أظهر الراوي حضوره أو أخفاه، وهذه ضرورة تفرض نفسها على أنواع الخطاب ذات التمثيل البصري، وعلى الرواية بشكل جزئي أيضا، ففي الرواية نجد بالفعل أن الخطاب يتموضع في فضاء الحكاية ذاتها، وتصبح القاعدة في تلك الحالة هي أن لا نلاحظ هذا التموضع، أي أن لايقوم الخطاب بدور الشاشة للحكاية. ومن هنا يمكن لنا أن نلتقط الأماكن التي تحدث فيها الانحرافات، وهي علاقات الاستمرار واتجاه الزمن، وعلاقات السببية، والتموضع المكاني، والمنظور (٤٩ ـ ٢٧٧).

وهناك فروق بارزة بين أنواع الخطاب الروائي والمسرحي والسينمائي، فالخطاب الروائي الأدبي من النادر أن يكون شفافا إلى الدرجة التي تنساب فيها الحكاية عبره بشكل بريء، حتى يتم تحول التصورات المنقولة فيه إلى صور بصرية عفوية، إذ من المعتاد أن تقوم دون ذلك حبكته، وتكويناته النحوية التي قد تعوق التمثيل الخيالي لأحداثه، وهكذا فإن هناك عالمين يتجسدان في نموه بالتساوي: عالم الحكاية حيث تتحرك الأشياء والأشخاص طبقا لقوانين محددة، والعالم اللغوي حيث تخضع الجمل لمجموعة من القواعد النحوية التي تفرض عليها نظاما خاصا، ويمكن للخطاب أن يخضع للتمثيل؛ أن ينمحي لكي يبزغ الحدث، أو على العكس من ذلك يتم الحفاظ على بعض عناصر منه مفيدة للتشكيل.

ويستطيع الروائي أن يصطدم بالأشياء أو أن يشير إلى نفسه بينها، كما أنه حرفي أن يفعل ذلك بالتناوب، وبوسعه أن يضع نفسه داخل الشخوص أو خارجها، أو أن يجمع بين الأمرين حتى في الجملة الواحدة، أما في الخطاب المسرحي فإن المؤلف غائب منذ اللحظة التي يظهر فيها الممثلون في كل مشهد، إذ بمجرد حضورهم ينسحب المؤلف إلى الصف الأخير، ومع ذلك فإن بقايا تدخل المؤلف تتجلى في

طريقه توزيعه وتقطيعه للمشاهد. وشخصية الممثل هي بدون شك أداة عملية القول المسرحي فهو الرسول الوحيد، وإن كان بوسعه أن يتباعد عن الشخصية ويختلف عنها في التمثيل.

وهذه هي فكرة التباعد التي نادى بها «بريخت Brecht.B» حيث يعرض الممثل الشخصية دون أن يتقمصها حتى أنه قد يسمح لنفسه أن يشعر بحضور الجمهور، ويتجه إليه. وفي هذه اللحظة فإن المسافة الوهمية التي تفصل الحدث عن المكان الفعلي للمسرح تتلاشى.

أما السينما فهي تعرف ثلاث إمكانيات لعملية القول أو الخطاب، وهي«المونتاج» و«حركة جهاز الكاميرا» و«العناوين الداخلية المسموعة»

ويفرض «المونتاج» نظامه وإيقاعه على عيون المشاهدين، على أن هذا التنظيم للمشاهد ربما يكشف فجأة عن بعض الفجوات، مثل حذف حدث ما، أو إدخال عناصر غريبة على تطور الحكاية، مثل الاستعارات الرمزية الشهيرة التي عرف بها بعض المخرجين، كما أن حضور المؤلف يتأكد أيضا بحركة الكاميرا، حتى ولو كانت هناك بعض الفجوات، كأن تظل الكاميرا في مكان الأحداث لكنها لاتتأملها، أو تقدم بعض أشكال الاستباق، كأن تطل الكاميرا مثلاً على مشهد بانورامي كبير فتكشف عن وجود الهنود الحمر يتربصون بالقافلة في الأفلام الأمريكية قبل أن يدرك أفراد القافلة ماينتظرهم. وربما يتم حضور المؤلف عن طريق العناوين المكتوبة التي يتوجه الراوي بفضلها إلى المشاهد مباشرة حيث يترك مكانه للشريط الناطق. وهذا يتضمن بدوره تعليقا يجعل الخطاب البصري مزدوجا. وباستثناء حالالت النجوى الداخلية فإن هذا النطق يدخل مستويين في التزامن، اذ أن المشاهد يشعر بالصوت فعلا كما لو كان ماضيا قريبا أو حاضرا أشد قربا من الصورة المرئية.

وهناك تأثيرات أخرى أشد غرابة، فقد يحدث أن تستثير الشخصية حضور الكاميرا وتتجه مباشرة للجمهور، كما نرى في بعض الأفلام عندما يتجه الممثل بتعليقه إلى الجمهور. وفي هذه الأحوال فقد يبدو لنا عدد من حالات الانحراف في علاقتها

بقاعدة نظرية تحاول أن تجعل الخطاب على درجة كبيرة من الشفافية، بحيث يسمح للحكاية بأن تكون شفافة أيضا. على أن أنواع الخطاب هذه سواء كانت أدبية روائية أو مسرحية أو سينمائية لاتنجح في الممارسة العملية إلا من خلال القول الخاص بها، وهو يسوقنا دائما إلى وجوده المتميز حيث يشير إلى نفسه قبل أن يشير إلى الحكاية التي يرويها وهنا نتعرف على الوظيفة البلاغية في تأثيرها الجوهري كما أشار إليه «جاكوبسون Jakobson» وهو جذب الانتباه إلى الرسالة في ذاتها.

ومن الوجهة العملية علينا أن ندمج في القاعدة بقايا حضور الخطاب في مقولاته، فتدخلات المؤلفين بالإضافة أو الحذف لاتصيب الحكاية بالخلل، لأن الخطاب يتجلى فيها، باعتباره تأملا داخليا عند قراءة الحكاية. (٤٩ ـ ٢٧٤).

وربما يفضي بنا تأمل الفوارق بين أنواع الخطاب السردي إلى الإشارة إلى الأسلوب السينمائي في السرد الروائي، وقد أقام «روب جرييه Robbegrillet» نظريته السردية على أساس التبرير السيكولوجي لوسائل العرض السينمائية التي يستخدمها في أعماله الروائية، ففي مقدمته «للرواية السينمائية» يذكر أن الخاصية الجوهرية للصورة السينمائية هي حضورها، فبينما يعتمد الأدب على مجموعة من الأزمنة النحوية التي تسمح لنا بوضع الاحداث بعضها بالنسبة إلى البعض الآخر فإن الأفعال في الصورة تقع دائما في الحاضر، وهكذا نرى أنه عند تحلل الأجرومية السينمائية فإن «روب جرييه» يحدد أجروميته هو الآخر، إذ يحصر مجموعة الأزمنة في اتجاه واحد، ولا يكتفي بذلك بل يحاول أن يضفي عليها صبغة علمية عندما يتحدث عن سيكولوجية الصورة قائلا إن الخيال عندما يكون متوقدا فلابد أن يكون دائما في الحاضر، إن الذكريات التي نعود لرؤيتها، والمناطق النائية، واللقاءات القادمة، وحتى الأحداث الماضية التي يعيد كل منا تنظيمها في رأسه بالتعديل الحر لمجرياتها تعتبر كأنها فيلم داخلي يتكون لدينا باستمرار.

وبهذه الطريقة إذا كان هناك شخصان يجلسان في بهو المنزل ويتذكران إجازة الصيف فإنه لايسعنا أن نقول إنهما يريان البهو فحسب، بل إن صورة الشاطىء

ومشاهـد الإجازة المستحضرة تحل بالتـدرج محل البهو حتى ليظن الإنسـان أنه يعيش فيها . (٤٨ ـ ٨٨).

ويقـول «جرييـه» إن العالم في الحقيقـة ليس ذا معنى، وليس عبثا، إنـه ببساطـة «موجـود» وعلى أية حـال فإن وجـوده هو أكثر شيء يتميـز به، فعنـدما نفتـح أعيننا مصادفـة نعاني من صـدمـة تلك الحقيقة العنيدة التي نظن أننـا قد بلغنا مـداها، إن الأشياء كائنـة هنا حولنا، تتحدى عواء الصفـات التي تجعل من الأشياء شخصيات أليفـة ذات أرواح، إن مئات الـروايات التي مثلت للسينما تتيح لنـا فرصـة أن نعيش إراديـا هذه التجـربة المثيرة للفضـول. فالسينما ــ وهي أيضا وريثـة تقليد الطبيعـة، والتحليل النفسي ــ، لاتهدف في معظم الأحيان إلا لنقل قصـة إلى صور، إن السينما تهدف إلى أن تفرض على القـارىء المعنى الذي تعلق جمل الكتـاب عليه، وذلك عن طريق ترجمة بعض المشـاهد المختارة بعنايـة. ينبغي أن نحاول بناء عالم أكثـر صلابة ومباشرة بدلا من عالم الدلالات، ولتفرض الأشياء والحركات التعبيرية نفسها بطريقة الحضـور أولا، وليستمر هـذا الحضور بعـد ذلك في احتـلال الصدارة، وليكن هـذا الحضور فوق أية فكرة أو نظرية توضيحية تحاول حبس هذه الأشياء والإشارات داخل منهج قد يرجعها للعاطفة أو للاجتماع أو علم النفس أو الميتافيزيقيا أو غير ذلك، إن الصفة البصرية الوصفية التي تكتفي بقيـاس الأشياء ووضعها في مكانها، وتحديدها وتعريفها تشير إلى طريق صعب لفن روائي جديد . (٢٣ ـ ٢٧).

وفيما يتصل بإيقاع المشـاهد ودرجـة إنسانيتها يـلاحظ أن المشهد الـدرامي يتميز بنسبة عالية من الثبات والاستقرار قياسا على المشهد السينمائي المتلاحق، فالأشياء في المسرح، والرواية أيضـا، تأخذ حقها في التناغم والانسجـام، وتقوم إزاء الأشخاص والأحـداث بمسـافات مضبـوطـة، أي أنها تنتظم بإيقـاع مشاكل لإيقـاع العنـاصر الأخرى، أمـا السينما، والروايـات التي تأخذ أسلـوبها، فيغلب عليها سرعـة الحركة البعديـة، وتوزع الظلال الضـوئية وتمضي فيهـا المشاهد الخارجيـة على نسق لايتعادل غالبا مع اللحظات الباطنية، فللأشياء وجودها المستقل المكبر في المشهد السينمائي، بل لها أولويتها البادهـة وكثرتها المفرطة، أما أشياء المشهـد الدرامي فهي قليلة متأنية

بطيئة، لاتبرز أهميتها إلا إذا وجه لها الإنسان الحاضر انتباهه أو أشار إليها بكلمات مما يجعل المشهد الدرامي ذا صبغة إنسانية في مقابل المشهد السينمائي الذي تغلب عليه الآلية وحركة الكاميرا، الأول خاضع لحركة الإنسان متناغم مع إيقاعه موظف له، أما الثاني فيجر وراءه هذا الإنسان لاهثا أمام حركة الأشياء المتزايدة وحضورها الخارجي الفادح . ونعود إلى إمكانات التحليل التقني البلاغي للسرديات لنتوقف عند مشكلة الضمائر وعمليات الالتفات التي تتخللها ، فإذا كانت مواجهة المخاطب بضمير «أنت» أو «سيادتك» أمر طبيعي ومألوف في الخطاب الشفاهي فإنه من الملاحظ اختفاء هذه الضمائر كثيرا في الخطاب المكتوب، فمعظم المنشورات العلمية تتخفف منه، كما تتخفف من ضمير المتكلم «أنا» أيضا لتخفي وراءها نزوعا علميا موضوعيا، فكتابات الجبر والطبيعة مثلا ليس لها فيها يبدو «مرسل إليه» ومن ثم تصبح القاعدة المسيطرة فيها مضادة للقاعدة المفترضة مثلا في نوع كتابة الرسائل، فنحن ندهش إذا كتب عالم رياضي في مقاله : خذ ياسيدي أحد الأرقام الصحيحة وضعها في كذا، أو عليك أن تعتبر عمليات التوازي كذا وبنفس الدرجة ندهش لو وجدنا عاشقا يرسل لحبيبته شاهدا على غرامه مقالا صحفيا أو علميا غير موجه لأحد، ذلك لأن القاعدة في لغة الحب هي العلاقة الشخصية الخاصة جدا والمتميزة تماما، بعكس لغة الجبر والهندسة، وإن كان هذا لايعني أن مقال الرياضة في الحقيقة غير موجه لأحد، لكن المرسل إليه لايلعب دورا فيه، مثلما يحدث في الخطاب الغرامي ولو كان اعترافا ذاتيا حمياً. فإذا استقامت القاعدة فإن أي انحراف عنها أو انتهاك لها يكتسب تأثيرا بلاغيا للنص، ويمثل «ديكارت Descartes » نموذجا لذلك، فمع أنه كان من المعروف منذ زمن طويل أن الفلسفة لاتوجد إلا بفضل الفلاسفة ومن أجلهم فإنه عندما شرع في كتابة عمله الفلسفي مستخدما ضمير المتكلم قد اتخذ اتجاها مضادا للعادات السابقة عليه، ومنذ تلك اللحظة فقد خلق انحرافا في اللغة بحيث أصبح ضمير «أنا» مشروعا في المقال المنهجي كما هو مشروع في اعترافات «روسو Rousseau » مثلا.

وبصفة عامة فإن الأجناس الأدبية تقوم بتنظيم دخول وخروج الضمائر الثلاثة

للمتكلم والمخاطب والغائب. ولأن هذه الأجناس ليست طرق مألوفة للكتابة فمن الممكن أن يصل اليوم الذي يتحول فيه المقال إلى قصة والقصة إلى مقال، ومنذ تلك اللحظة فإن الشخصيات سوف تتبادل أدوارها بحيث يصبح الانحراف هو القاعدة.

ومع أن القوانين التي تحكم حركة الضمائر في السرديات مازالت متشابكة إلى حد كبير، خاصة بالنظر إلى عمليات التبادل فيما بينها، إلا أن هناك بعض الإجراءات التي تسمح بالكشف عنها ومعرفة طرق توظيفها بلاغيا عندما تمثل انحرافا عن المتوقع المألوف، فقد أصبح من الشائع مثلا الآن أن يتحدث الشخص عن نفسه بضمير الغائب لدرجة أن كاتبا مثل «بيكيت Becket» يعتمد على لعبة التعريف والتنكير لوضع فرديته موضع التشكك. وعلى العكس من ذلك فإن قوانين الأجناس الأدبية قد فرضت على النقاد أن يتحدثوا عن المؤلفين باستخدام ضمير الغائب المفرد، وقد أدى تأثير «باشلار Bachelard» في الخطاب النقدي المعاصر إلى سيادة «التماهي» وإنكار المسافة الفاصلة بين الناقد والمؤلف.

إن التوحد في الآخر وتحول «أنا» الناقد إلى «أنا» الروائي، سواء كان ذلك مشروعا أم لا فهذا لم يعد له أهمية الآن، يجعل البلاغة التي تهتم بأشكال الانحراف والقاعدة تلاحظ أن النقاد اليوم لايحتلون الأماكن التي اعتادوا عليها في النقد القديم. إن «هو» التي كانت مقدسة في النقد الموضوعي السابق تكاد تفسح مكانها لضمير «أنا» الذي يقدم لنا شخصا جديدا، نصفه ناقد ونصفه الآخر روائي أو شاعر (٤٩ ـ ٢٥٤)

وعلى أية حال فإن التحليل السردي لايستطيع أن يمضي قدما دون العناية بحركة الضمائر وتماهيها وتبادلها في نسيج القص، مما يرتبط بمشكلات الصوت والمنظور كما رأيناها عند «جنيت» وإن كانت «جماعة م» البلاغية تقدم رؤية أخرى مركبة منها ومن غيرها من العناصر يحسن أن نقاربها أيضا.

فهم يعيدون النظر في قضية المنظور التي تستأثر بأهمية كبرى في البحوث السردية، إذ أن الروائي، مثله في ذلك مثل الرسام، يقدم عمله أمام أعيننا من منظور

محدد، مما يجعل من الضروري للبلاغة أن تضعه في اعتبارها. وكما يقول «تودوروف Todorov.t» فإن المنظور يشير إلى الطريقة التي يدرك بها الراوي الأحداث المحكية، وهي نفس الطريقة التي يتلقاها القارىء المحتمل فيما بعد، وهو يميز في تعريفه لمفهوم المنظور بين ملمحين جوهريين : التمثيل الذي يختلف في درجة بروزه للراوي في الخطاب السردي، وعلاقته المتذبذبة قربا وبعدا بالشخصيات وعوالمها الداخلية.

وهنا يبرز سؤال هام عن النقطة التي يمكن اعتبارها درجة الصفر وقياس الانحرافات البلاغية عليها، فمن الممكن أن نعتمد على نموذج مثالي للمنظور العلمي، بحيث يصبح الراوي مؤرخا موضوعيا يجمع الأحداث ويرتبها دون أن يزج بنفسه فيها، تاركا للدلالة أن تنبثق منها بطريقة عفوية، كما أن من الممكن أن نجعل الأولوية للتخييل ونعتبر المؤلف على العكس من ذلك سيد إبداعه ولابد من حضوره عبره، فعندما يتصور هذا المؤلف عالما لابدأن يكون عارفا بدقائقه معرفة كاملة، ومن المشروع حينئذ أن يكشف إراديا عن هذه المعرفة، ليجعلنا نشاركه العلم بأسرار شخصياته، متقدما في بعض الأحيان على الأحداث ذاتها، ومصدرا بعض الأحكام أو مدمجا لها في خطابه ذاته.

وفي الواقع فإن كلا من هذين الموقفين المتطرفين والمتعارضين يستجيب تماما لشروط درجة الصفر لسبب بسيط وهو أن الرواية الحديثة قد قامت بتثبيت قاعدة تعتمد على شفافية المنظور، وتنجم هذه الشفافية في منطقة وسطى بين الطرفين المذكورين، إنها الرواية على طريقة «فلوبير Flaubert,G» و «زولا Zola,E» حيث نجد المؤلف حاضرا بطريقة حصينة، وهو لايدخل في ضمير شخصياته إلا بشكل يسير وقاصر على شخصيته المفضلة، وهكذا فإن المؤلف المحيط علما بكل شيء، والمطلع الحكيم على أسرار شخصياته هو الراوي ذو النظرة، الموضوعية الخارجية التي سيعتبر الخروج عليها انحرافا في نظر القارىء المعاصر وحساسيته.

وقد تستحق هذه القاعدة العامة بعد إقامتها أن تدرس في أنماطها وتنويعاتها إذ انه طبقا لما تعلمه لنا الرواية فإنه لايكاد يوجد منظور واحد يتبع طريقا مفردا بكل

حـرفية وتماسك. لكن حتـى لانذهب بعيـدا علينـا أن نعتد بنمـوذج هيكلي أولي في خطوطـه العامـة، يقوم على الطرفين اللـذين سلف ذكرهما لـوضع لوحـة بالتغييرات الأسـاسية التي تعتري المنظـور طبقا لما عـرضنـاه من منهج هذه الجماعـة في خريطـة الأشكال البلاغية هكذا :

	تمثيل الراوي	علاقة الراوي بالشخصيات
ـ الحذف ـ الإضافة ـ الحذف والإضافة ـ التبادل	القص الموضوعي التدخل الخطاب بضمير «أنا» ـ	الرؤية من الخارج الرؤية المحيطة بكل شيء علما الرؤية مع ، اليوميات، الرسائل النجوى الداخلية . منظورات متقاطعة .

أشكال المنظور (٤٩ ـ ٢٩٤)

غير أنهم يعتبرون أن هـذا المنظـور بأشكـالـه المختلفـة نـاجم عن مجمـوعـة من العلاقـات الزمنيـة والسببية والمكانيـة يجدر بنا أن نعـرض لها بإيجاز ، فعلاقـة الزمن بالأحـداث كانت تمضي في النقد التقليـدي طبقا لنمـوذج الحكاية التـاريخية، حيث يفترض أن الأحـداث المتخيلـة تنتمي إلى الماضي وتحكي بالاسترجـاع ومعنى هـذا أن بـداية لحظـة القص تصبح بعد بـداية الحدث المحكي بل وبعـد نهايته أيضـا، لكن النموذج الجمالي أخـذ يفرض نفسـه تدريجيـا، وبمقتضاه كـان على الكاتـب أن يقوم بتحييـد معرفتـه المسبقة بتـوالي الأحـداث، ويحل محلها نـوعا من «الحاضر المفتـوح» البديل عن «المعـرفة الماضيـة المغلقة» ومع ذلك فإن الشائع هـو اضطراب الحكـاية، بشكل إرادي أو غير إرادي، نتيجة لهذه المعرفة المسبقة التي يملكها الكاتب.

على أن الـزمن يعنينا في السرد خصـوصا للعـلاقة التي يقيمهـا بين نظام تـرتيب الأحداث ولحظة اكتشافها، والقصة تعرف أنواعا عديدة من الاسترجاع، حيث تقوم الشخصيات بحكاية ما فعلته أو رأته من قبل، كما أن المؤلف عندما يدخل شخصية جديدة يبرر الدور الذي يسنده إليها بـرواية شيء من ماضيها، إلا أن هذا اللون من

قطع التسلسل نـادرا مـاينجم عنـه شكل بـلاغـي روائي، وبتطبيق النماذج التي اعتمدت عليها «جماعة م» يستخلصون الأشكال التالية:

ـ الحذف : وصـورته أن لدينا زمنين، أحـدهما للحكاية والآخـر للخطاب، لكن من الممكن أن يختفي أحد الأحداث عن نظرنا، فلو كان تافها لا تأثير له على مجريات الأمور لم يترتـب على اختفائه أي شكل، اللهم إلاإذا كـان الكاتب قـد حذفـه عمدا وأراد بذلك أن يحدث تأثيرا خـاصا في الخطـاب، أما إذا كـان الحدث المحذوف مهما فإن اختزالـه ينتج نمطين: أحدهما أن يتحـدد الحدث المحذوف مسبقـا، والثاني أن يستنتج لاحقـا. وقد أصبح النمط الأول شـائعـا في نهاية القص إذ يتم الإعـلان عن حدث لاتتناوله الرواية.

ـ الإضافة : لو أخذنا في اعتبـارنا أن الأحداث التي تروي في الحكاية يفترض أنها تامة لترتب على ذلـك أن الإضافة البـسيطة تعتبر مستحيلة، ومع ذلك فـإنه لما كانت القاعدة أن تتسرب الأحـداث، والإشارت الزمنية عبر الروايـة فإن الإضافة يمكن أن تصبح في تلك الحالات التي يتريث فيهـا الكاتب ليصف بعض الأحـداث الثانـوية ببطء واستفـاضـة، مع الإسراف في تقـديم الإشـارات الـزمنيـة وإذا كـان الخطـاب لايستطيع بشكل دقيق أن يضيف حـدثا ما إلى الحكـاية لا عـلاقة لـه بمجراهـا فإنه يستطيع على الأقل أن يكرر ذكر بعض الأحداث، وعندئذ تنجم أمامنا حالة واضحة من الإضافة السردية.

ـ حذف وإضافة ، أو استبدال: إن الاستمرار النصي يسمح فحسب بقول واحد قاص، حتـى ولو قام بـروايته أشخـاص مختلفون. . ومن هنـا يصبح من السهل أن نتصور الاستبدال عنـد تناوب الأحداث في تسلسل الوحـدات وحينئذ تحدث قطيعة الزمن. وذلك عنـدما تتدخل في السرد عـوامل التذكر للماضي أو تصـور المشروعات المستقبلية، وهنا يتم حذف وإضافة ، أي استبدال. لأنه بينما يفترض في الخطاب أن يمضي في خط مستقيم إذا بـه يتـذبـذب في الحاضر والماضي والمستقبل. وقـد يحدث الاستبدال بمجرد إدراج شيء في السياق لاينتمي بالضرورة إليه، أو عكس الأحداث

في ترتيبها، فلو كان إدخال العناصر غير الزمنية يتم في وعي إحدى الشخصيات فإن ذلك ينتج أيضا صورة الاستبدال كما أسلفنا وكذلك لو تم قطع سياق الخطاب الروائي لتركيب حدث آخر عليه لايعد امتدادا زمنيا له.

وبهذا فإن وحدات الحكاية تنتظم وفقا لسلسلة تصبح فيها اللاحقة نتيجة للسابقة وسببا للتالية، ويتم التقاط كل حدث طبقا لتوافقات ذات طابع احتمالي، فعندما يموت شخص ما مثلا فإما أن تتجه القصة إلى السبب فتبحث عن حادثة الموت وهل هي طبيعية أو ناتجة عن انتحار أو قتل أو سر غامض، أو تتجه إلى مايترتب عليها فتحكي أحداث دفنه وماتركه من ميراث والصراع الذي يحدث عليه، مما يحدد وجهة السرد كما أطلق عليها «جينيت»(٤٩ ـ ٢٨٣).

ويسوقنا ذلك إلى الحديث عن أشكال العلاقات السببة في السرد، إذ أن الخطوط السببية في الخطاب والحكاية تقوم بالتوازي مع الخطوط الزمنية، ومع بعض الحوادث في المساق الزمني. وعندما يعمد القول القاص إلى حذف حدث هام فإن هذا يؤثر بالضرورة على المساق السببي، كما أن هذا المساق يوازي أيضا مساق المنظور، فالأسباب قد تكون خارجية، كأن تتعطل السيارة بركابها في الطريق، أو تكون داخلية كأن يقرر البطل بنفسه ماسيفعله، والأولى تولد في الفضاء الروائي ذاته، أما الثانية فتنتمي إلى الفضاء الداخلي، والتوازن بين المجالين، الداخلي والخارجي ـ مما تميز به السرد عند كبار الواقعيين مثل «موباسان» واختلال هذا التوازن تنجم عنه الأشكال البلاغية التالية:

ـ الحذف: وذلك عندما يعمد القول القاص الى حذف الفضاء الداخلي، ويلتقط من الخارج سلوك الشخصيات الروائية. ومن النادر أن يقع هذا الحذف على الأسباب الخارجية، ويمكن أن نجد نموذجا لذلك إذا كان السبب مجهولا لدى المؤلف.

ـ الإضافة: ويتحقق شكل الإضافة السببية عندما يعمد المؤلف إلى فصل التحليل النفسي أو اللحظة التأملية عن الحكاية لكي يتعمق في المشاعر الحميمة

للشخصية أو يوضح من الداخل بواعثهـا للفعل الذي تمارسه والإضافة البسيطة تتم عندما يقدم المؤلف شروحا عديدة متنوعـة للحدث ذاته، اما الإضافة التكرارية فتتم عندما يقدم المؤلف السبب بأشكال عديدة، ومن السهل أن يتحول ذلك كي يحدث أثرا كوميديا على المتلقي.

ـ الاستبـدال : وفيه يعقـد المؤلف علاقـة زائفة من الأثر والنتيجـة، بحيث يقيم حكايتـه على أسباب تبدو ذات تـرابط منطقي ثم لانلبث أن نتبين أنها لا صلة لها بما عـزى إليها، وإنما تعـود إلى أسباب أخـرى غير تلك التي أوهمنا بها في بـداية الامـر، ويمكن أن يكـون هنـاك خلل عن طـريق التحـول عنـدمـا نـرى في سيـاق تسلسل الأحداث عدم تناسب بين الأسباب والنتائج (٤٩ ـ ٢٨٨).

وفيما يتصل بعلاقـات الاستمرار والحجم نجـد هؤلاء البـلاغيين يقررون أن المادة الروائية تتميـز بأنها تدوم مدة أقل من الحكاية المرويـة عادة، بحيث لاتتطابق فترات الدوام في الأمـرين إلا إذا أنتج الخطاب بـالضبط معلومـات الحكايـة الزمنيـة، وهذا لايتم إلا في الحوار، خاصة عندمـا يسجل نفس الكلمات التي تتبادلها الشخصيات. لكن الملاحظ أن الخطـاب يضغط عملية الاستمـرار في الأجنـاس السردية المذكـورة، وهي الروائيـة والمسرحية والسينمائية. ففـي المسرح الكلاسيكي نجد أن عمليـة القول لاتقع على عاتق المؤلف، بل تنسب للشخصيات، ونستطيع أن ندرك بشكل أوضح علاقة استمرار الحكاية باستمـرار الخطاب إذا تأملنا الصلة بين فصل وآخر، ومشهد وآخر، فعندمـا أخذ هذا المسرح في تطبيق قـواعد الوحدات الثـلاث أجاز أن تستمر الأحداث لفترة ٢٤ ساعة تختزل في عدة ساعات في الخطاب المسرحي.

وبغض النظـر عن فترات الصمت التي يفترضهـــا العبـور من فصل لآخـر ومن مشهـد لما يليـه فإن لعبـة الحوار ذاتها تعتمد على الإقـلال من مـدة استمـراره. هـذا الإقـلال الذي يصبح قـاعـدة يتجلى أولا في رغبة وضـوح التعبير عن الفكـر، حيث يرتبط التعبير بـالتفكير في وحدة منتظمة ومتماسكة تنفـر من الإطالة والحشـو اللذان يتميـز بهما الحوار الواقعي، كما تنفـر من المنعـرجات، واللف والـدوران على ذاتها.

وعنـدما يكـون هنـاك شيء من الإبهام في المسرح فإن ذلك يتم على مستـوى الحكايـة وليس على مستوى الخطاب.

كما أن الإقلال يشير أيضا إلى ممارسات الشخصيات التي لاتأكل غالبا ولاتشرب ولاتنام طـويلا ولاتقضي حاجاتها ولاتتنـزه، إنها تتحدث فحسب، بالإضـافة إلى أن الشخصيات الثـانويـة ليس لديها هموم خـاصة ولا مصـالح مستقلة تشغـل حيزا في الحدث، وهكذا فإن الخطـاب المسرحي يتجه إلى ضغط مدة استمـرار الأحداث وفي السينما فإن كل لقطة تفترض أنها تستغرق نفس المدة التي يستغرقها الحدث، باستثناء حالات ضغط المادة، ويمكن أن يظل هذا التطـابق بين المستويين طيلة العمل لكن المعتاد أن يقوم «المونتـاج» بعملية الإقلال وضغط الاستمرار وبـالفعل فإنه عبر ثلاث لقطات يمكن أن نتتقل من شخص وهو يأكل متحدثا إلى شخص وكل ينظر إليه في اللقطة الثانية ثم نعود في الثالثة لنجد الشخص الأول قد فرغ من طعامه، وكل واحدة من هذه اللقطات قد احترمت استمرار الحكاية لكن الانتقال من إحداها إلى الأخرى هو الذي اختزل فترة الاستمرار.

ومن الواضح أن الفـاصل الذي يقوم بين استمرار الخطـاب الأدبي ودوام الحكاية المرويـة أطـول من ذلك بكثير، ففـي العمل الأدبي الـروائي يمتـزج عـالمان، وفضـاء الحكاية يتمثل في الـوصف والحوار. على أن الزمن يتوقف خلال الـوصف إن لم يرتبط بحركـة ويتسرب أثناء الحوار وعلى العكس من ذلك فإن الخطاب الـذي يثبت دوامه الأول في علاقة الراوي بالقـارىء يمكن أن يتشابه مع الحوار فيكثفه في الأسلوب غير المبـاشر، أو يمـده ويطيلـه أثنـاء التحليل، كما يحدث في تأمـلات الـراوي الموجهـة للقارىء، وكما يحدث أيضا في التقاطه للعوالم اللغوية الداخلية للشخصيات.

ومن هنا فإن الأشكال البلاغية الناجمة عن علاقة الاستمرار السردي هي :

ــ الحذف : وذلك عندمـا يتمثل الانحـراف في حـذف الحوار، وتركيـز دلالات الكلمات واختصار الأحداث.

ـ الإضافـة : وتبدو عندما يعتمد الخطاب على التحليل في النجـوى الداخلية،

حيث تمتد لحظات القص فترة طويلة لاتستغرق هنيهة من الزمن مثلما يحدث في نهاية «عوليس Ulysses» «لجويس Joyce,j» وتتضح هذه الظاهرة بشكل مجسد ـ كما لاحظ «أورباخ Auerbach » ـ عندما يتقابل في المخيلة الزمن الداخلي والزمن الخارجي للشخصيات، وكذلك عندما يتولد توتر ما بين مايقال وما يفهم من القول، أو بين المحادثة وما وراء المحادثة، وبالفعل فإن الحد الأدنى من الكلمات في هذه المواقف يتضخم بعشرات التعليقات والشروح والتفريعات.

كما أن الأدب يعرف أشكالا أخرى من الإضافة وانحرافاتها على مستوى علاقات الاستمرار وتتمثل في الوصف والتأملات، وقد امتدح «ليسنج Lessing» «هوميروس Homeros » لأنه وصف ثياب «أجامينون Agaminon» في نفس اللحظة التي كان يرتديها فيها، لأنه قد التقط هكذا حركة الأشياء التي يصفها، حيث من المعتاد أن الوصف يوقف الأحداث كما يتجلى ذلك في الرواية المعاصرة التي قد يتم فيها تعليق إجابة على لسان شخصية لاتنطق بها سوى بعد ثلاثين صفحة من الاستطراد المتأمل، مما يعتبر انحرافا واضحا بالزيادة في الحجم والاستمرار.

ـ الحذف والإضافة : إذا كان الزمن الداخلي يحل في الأدب الروائي محل الزمن الموضوعي الخارجي تماما فإن ذلك يعود إلى عمليات الحذف والإضافة معا. وفي الواقع فإن ذلك لايعطينا مجرد انطباع بالإضافة إلى الزمن الداخلي في مدة استمرار الحكاية، وإنما باستبدال مدة بأخرى مما يشمل حذف وإضافة معا.

أما أشكال العلاقات المكانية فيرى هؤلاء البلاغيون أن المكان يتمتع بوجوده الواضح في المسرح والسينما كمعلومة معطاة مباشرة للتو، بالرغم من أنه قد يصبح عبر عمليات الديكور مجالا للمناورات والتغييرات. وذلك على عكس الرواية حيث يتوسط الخطاب اللغوي بقوة تتدخل في عمليات تمثيل المكان الطبيعي، مما يجعل تحديده في الخطاب قد يقتصر على مجرد ذكره كمسرح للأحداث، أو يصل إلى درجة الوصف الدقيق المفصل للديكور والأشياء والأشخاص الشاغلة له. وفي الخطاب الأدبي يقدم العالم المادي بشكل تقريبي فحسب بإشارات عامة وملاحظات جزئية، ويتعين على القارىء أن يستكملها بخياله، ومن الملاحظ أن وصف المكان يرتبط

بدوره بالمنظور ووظيفته ويمكن أن تنجم عنه نفس الأشكال السابقة على النحو التالي :

ـ الحذف : كثيرا ما يحدث في السينما وفي الأدب أن يختزل المكان، فوصف قبعة «شارل» في «مدام بوفاري» مثلا يشغل كل الحيز المتاح لدرجة أنه يخرج صاحب القبعة ذاته من مجال الرؤية، فضلا عما يحيط به من أشياء ومسافات أخرى.

ـ الإضافة : في مقابل هذا الإجراء الذي يتم عبر شيء من الإخلال بالنسب والاختزال الذي يحيل فيه الجزء على الكل بطريقة المجاز المرسل، يقوم إجراء آخر هو الإضافة، حيث نجد أن الكل يتضمن الجزء المقصود.

ـ الحذف والإضافة : وكثيراما يحدث هذا في المواقف الفكاهية، كما نرى مثلا في فيلم «القناع الحديدي» حيث يتسلم «شارلي» خطابا من زوجته تخبره فيه بأنها تهجره. فيتنفس بعمق ويدير ظهره للكاميرا، ثم نراه يهتز بشدة كما لو كان قد انهمر في النشيج، لكنه عندما يلتفت صوبنا نلاحظ أنه يمزج كأس «كوكتيل» وهنا تلعب في هذه المواقف آليات السببية والزمان والمكان معا، إذ أننا نجد أنفسنا أمام ثلاث لحظات : فانطلاقاً من اللحظة الأولى نستنتج الدلالة الثانية، على اعتبار أن الرجل الذي تهجره زوجته لابد أن يشعر بالألم، لكن اللحظة الثالثة سرعان ما تصوب الثانية وتكشف خطأها بتجلية سبب آخر للاهتزاز. لكن هذه الآلية ذات الصبغة الزمانية والسببية تحدث أثرها بفضل موقع الكاميرا من الشخصية، أي أنها ذات طبيعة مكانية أيضا (٤٩ ــ ٢٩١) ويدرس هؤلاء البلاغيون أيضا أشكال المحتوى اعتمادا على التصنيف الذي قدمه «بارت» لوحدات القص ووظائفها الأصلية والنووية، ويقومون بتعديل نموذجه الوظيفي كي يشمل الوظائف التالية :

ـ الأصلية أو النووية.

ـ الشخصيات والمؤشرات.

ـ حوامل المعلومات.

ـ الفواعل وعلاقتها بالشخصيات.

ويقومون في نهاية الأمر بمحاولة طريفة لربط الأدوار السردية بالأشكال البلاغية من كناية ومفارقة واستعارة على أساس تحليل الوظائف والتأثيرات الناجمة عن حالات السرد في ضوء هذه المعايير.

ويتجلى لنا أن هذه الخطوة التي تصل ما بين النمط الروائي من جانب والوظيفة المحددة الناجمة عنه من جانب آخر على قدر كبير من الأهمية لأنها هي التي تتيح للدراسات التطبيقية على النصوص السردية أن تستخلص أبرز التجليات وسماتها التقنية المحددة ومايتجم فيها من متغيرات تختلف من نص إلى آخر طبقا لطريقة استثمارها وتوظيفها. الأمر الذي يجعل ميدان البحث مفتوحا بين النظرية والتطبيق من ناحية، وبين منجزات السرد الآن وماتسفر عنه عمليات التجريب المستقبلي من ناحية أخرى، فإدخال معامل الوظيفة في بحث أشكال السرد، دون إحالة للمشار إليه خارج النص يضع حدود المنظور السيميولوجي في عمليات التحليل ويضمن ثراءها في الان ذاته.

وفي تقديري أن هذه المؤشرات النظرية لوسائل وتقنيات تحليل النص السردي لن تسفر عن جدواها الحقيقية في الأدب العربي إلا عند وضعها على محك التجربة مع النصوص السردية ذاتها، لاختبار كفاءتها في الكشف عن آلياتها في إنتاج الدلالة الكلية، وتكوين نماذج منها لايعيبها أن تكون انتقائية مادامت تحتفظ بالحد الضروري من تماسك المقولات المنهجية، وتجانس الإجراءات التحليلية مع إمكانية أن تستصفي جهازا مفهوميا مختارا بعناية من بين هذه الإمكانات وتقوم بتنميته ليتلاءم مع الاسئلة التي تطرحها على الإبداع، والنتائج التي تتراكم لديها عن خواصه ووظائفه.

أما أن بعض هذه المفاهيم والإجراءات تظل خاضعة لاحتمالات التجاوز والتقادم فإن هذا هو قدر كل جهد علمي إذ أن من أهم خصائصه ـ كما يقول جينيت بحق ـ هو اعترافه بقابليته الجوهرية للتقادم. وضرورة أن يصبح يوما ما وقد صار ماضيا منحسرا، وهذه خاصية سلبية مثيرة للشجن خاصة بالنسبة للعقلية الأدبية التواقة دائما للمجد والخلود، ولكن حسب العاملين في مجال علوم الشعرية والبلاغة والنص أنهم يقومون بجهد منظم لضمان حد أدنى من حركة التقدم وصواب التوجه بحيث

يحفظ لهم تـاريخ الفنون اللغـوية دورهـم في إعادة البنـاء المعرفي لهيـاكله، وتنمية المدروسـة لنماذجـه، منطلقين من أفق إنسـاني شامل يـؤمن بعـالميـة العلم ويتملك إنجازاته في تجلياتها العديدة، ليرتكز عليها في صياغة منظوره القومي الرشيد.



ثبت المصادر

ـ المصادر العربية :

١ ـ تمام حسان : الأصول : دراسة أبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب ـ القاهرة ١٩٨٨ .

٢ ـ حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ١٩٦٦ .

٣ ـ السكاكي ، أبو يعقوب يوسف : مفتاح العلوم. تحقيق نعيم زرزور ، بيروت ١٩٨٣ .

٤ ـ شهاب الدين محمود الحلبي : حسن التوسل إلى صناعة الترسل . تحقيق أكرم عثمان يوسف ، بغداد ١٩٨٠ .

٥ ـ صلاح فضل : علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته . الطبعة الثالثة ، جدة ١٩٨٨ .

٦ ـ ابن طباطبا العلوي : كتاب عيار الشعر . تحقيق عبدالعزيز المانع ، الرياض ١٩٨٥ .

٧ ـ عبدالسلام بنعبد العالي وسالم يفوت : درس الابستيمولوجيا أو نظرية المعرفة مشروع النشر المشترك بين بغداد ودار توبقال بالمغرب، بغداد ١٩٨٦ .

٨ ـ عبدالسلام المسدي : اللسانيات وأسسها المعرفية . تونس ١٩٨٦ .

٩ ـ عبدالقادر الفاس الفهري : أساسيات الخطاب العلمي والخطاب اللساني ، في كتاب : المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية مع آخرين الدار البيضاء ١٩٨٦ .

١٠ ـ قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى . القاهرة ١٩٦٣ .

١١ ـ مصطفى الجوزو : الشاهد الشعري في البلاغة، المتنبي نموذجا، مجلة الفكر العربي. بيروت ١٩٨٧ .

١٢ ـ مصطفى صفوان : الجديد في علوم البلاغة . مجلة فصول، المجلد الرابع ، العدد الثالث، القاهرة ١٩٨٤ .

١٣ ـ أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين. تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم . القاهرة ١٩٥٢ .

ـ المصادر المترجمة :

١٤ ـ إ.ا ريتشاردز : فلسفة البلاغة . ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الفاغي . مجلة العرب والفكر العالمي. بيروت. ربيع ١٩٩١ .

١٥ ـ إ.ا. ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبي. ترجمة مصطفى بدوي. القاهرة ١٩٦٣ .

١٦ ـ أرسطو : الخطابة . ترجمة عبدالرحمن بدوي. بغداد ١٩٨٠ .

١٧ ـ بول ريكور : النص والتأويل . ترجمة منصف عبدالحق ، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت ١٩٨٨ .

١٨ ـ جاستون باشلار : تكوين العقل العلمي . مساهمة في التحليل النفساني للمعرفة الموضوعية. ترجمة خليل أحمد خليل. بيروت ١٩٨٦ .

١٩ ـ جاستون باشلار : النار في التحليل النفسي ـ ترجمة نهاد خياطة . بيروت ١٩٨٤ .

٢٠ ـ جورج مونان : مفاتيح الألسنية. ترجمة الطيب بكوش تونس ١٩٨١ .

٢١ ـ جورج غورفيتش : الأطر الاجتماعية للمعرفة. ترجمة خليل أحمد خليل ، بيروت ١٩٨١ .

٢٢ ـ سارة كوفمان ـ روجي لابورت : مدخل إلى فلسفة جاك دريدا. ترجمة إدريس كثير وعز الدين الخطابي . الدار البيضاء ١٩٩١ .

٢٣ ـ روب جرييه، ألان : نحو رواية جديدة ـ ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى . القاهرة . بدون تاريخ .

٢٤ ـ رولان بـارت : نظرية النص . ترجمة محمـد خير البقاعي ـ مجلة العـرب والفكر العالمي ـ بيروت ١٩٨٨ .
٢٥ ــ فـرانسـواز أرمينكـو : المقـاربـة التـداوليـة . تـرجمة سعيـد علـوش . بيروت ١٩٨٦ .
٢٦ ــ كـارل . غ . يونغ : الإنسـان ورمـوزه . سيكـولـوجيا العقل البـاطن . تـرجمة عبدالكريم ناصيف . عمان ١٩٨٧ .
٢٧ ـ ليندا . ل . دافيدون : مدخل إلى علم النفس . ترجمة سيد الطواب ومحمود عمر ونجيب خزام . القاهرة ١٩٨٣ .
٢٨ ـ ليفين صمويل : البنيات اللسانية في الشعر . ترجمة الولي محمد والتوازني خالد ، المغرب ١٩٨٩ .
٢٩ ـ ماكس بلايك : الاستعارة . ترجمة ديـزيره شعال ، مجلة الفكر العربي المعاصر . بيروت ١٩٨٤ .
٣٠ ـ ميشيل بـوتور : بحوث في الـرواية الجديدة . تـرجمة فريد أنطـونيوس . بيروت ١٩٧١ .
٣١ ــ ميخـائيل بـاختين : الكلمـة في الـروايــة . تـرجمة يـوسف حـلاق ، دمشق ١٩٨٨ .
٣٢ ــ هانـز جـورج غادامير : اللغـة كـوسط للتجربـة التأويليـة . ترجمة آمـال أبي سليمان . مجلة العرب والفكر العالمي . بيروت ١٩٨٨ .
٣٣ ـ هانز جورج غادامير : فن الخطابة وتأويل النص ونقد الأيديولوجيا ترجمة نخلة فريفر ، مجلة العرب والفكر العالمي . بيروت ١٩٨٨ .
٣٤ ـ هانز روبرت جاوس : علم التأويل الأدبي . حـدوده ومهماته ترجمة بسام بركة . مجلة العرب والفكر العالمي . بيروت ١٩٨٨ .
٣٥ ــ هـدسن : علم اللغـة الاجتماعي . تـرجمة محمـود عبـدالغني عيـاد ، بغـداد ١٩٨٧ .

المصادر الاجنبية :

36 .Aliston. Robert C. Y. L. Rosier: Rhertoric and Style. A Bibliographical Guide. Leeds. 1967.

37. Angelo Marchese. Joaquin Forradellas. Diccionario de Retorica, Critica y Terminologia Literaria. Trad. Barcelona. 1986.

38. Barrilli, Renato. Poetica y Retorica. Milan. 1969.

39. Barthes, Roland. Retorica de la Imagen, en Comunicacion N0. 4. Trad. Buenos Aires 1972.

40. Barthes, Roland: La Antigua Retorica. A y Undamemoria. Trad. Buenos Aires. 1979.

41. Booth, Wayne C. The Rhetoric of Ficcion. Trad. Barcelona 1978.

42. Brown. G. Yule. Discourse Analysis. Cambridge. 1983.

43. Buhler. Karl. Teoria de la expresion. Trad. Madrid 1969.

44. Cohen, Jean. Teoria de la Figura en Comunicacian No. 16. Trad. Buenos Aires 1977.

45. Eco Umberto: La es tructura ausente. Introduccion a la Semiotica. Trad. Barcelona 1975.

46. De Aguilar y Silva, Victor Manuel: Competencia linguistica y Competencia literaria. Trad. Madrid. 1986.

47. Genette, Gerard: Figuras III. Trad. Barcelona 1989.

48. Genette, Gerard: Retorica y estructuralismo. Trad. Buenos Aires 1970.

49. Groupe u Retorica general. Trad. Madrid 1983.

50. Hatzfeld, Helmut. Bibliografia critica de la nueva estilistica Madrid 1955.

51. Hendricks, William O. Semiologia del discurso. Trad. Madrid 1976

52. Jose Prades, Juana de: La teoria literaria, "Retoricas, Poeticas, Preceptiqas". Madrid 1984.

53. Lausberg, Heinrech: Manual de retorica literaria. madrid 1966.

54. Le Guern, Michel: La Metafora y la metonimia. Trad. Madrid 1976.

55. Leech, G. N. Linguistica y figuras de retorica. Trad. Barcelona 1982.

56. Lotman, Yuri M. Estructura del texto Aratistico. Madrid 1988.

57. Lozono, Jorge Penaqmarin, Grisixa Abril Gonzalo: Analisis del discurso, Madrid 1986.

58. Jakobson, Roman: Ensayos de linguistica General. Trad. Barcelona 1975.

59. Jakobson, Roman: Linguistica y Poetica. Trad. Madrid. 1981.

60. Julia, Kristiva: el texto de la novela. Trad. Barcelona 1981.

61. Perelman, Ch. Oubseches -Tytica: Traete de L argumentation. la nouvelle rhetorique. Trad. Madrid 1989.

62. Pozuelo Yvancos, Jose Maria: Del Formalis ma a la neoretorica. Madrid 1988.

63. Pozuelo, Yvancos, Jose Maria: Teoria del linguaje literario. Madrid 1988.

64. Ricoeur, Paul: La Metafora Viva. Trad. Madrid 1985.

65. Reins, Carlos: Fundamentos y tecnicas del analisis literario. Trad. Madrid 1981.

66. Siegfried J. Schimdt: Fundamentos de la ciencia empirica de la literatura Trad. Madrid 1991.

67. Spang, Kurt, Fundamentos de retorica. Trad. Madrid 1984.

68. Steinmann. Martin. New Rhetoric. Trad. Barcelona 1978.

69. Todorov, Tzvetan: Teorias del Simbolo. Trad. Caracas 1981.

70. Van Dijk Teun A. Texto y Contexto. Semantica y Pragmatica del discurso. Trad. Madrid 1980.

71. Van Dijk, Teun A. La Ciencia del Texto. Trad. Barcelona 1984.

72. Varga, Kibedi. A. Rhetorique it literature. Trad. Madrid 1980.

73. Vossler, K. Filosofia del lenguaje, Trad. Buenos Aires 1968.

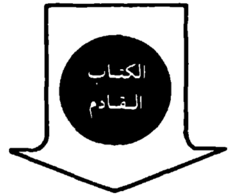
79. Yllera, A. Estilistica, Poetica, Semiotica literaria. Madrid 1974.



المؤلف في سطور

- من مواليد شباس الشهداء بوسط الدلتا بمصر عام ١٩٣٨ .
- تخرج في كلية دار العلوم وعمل معيدا بها عام ١٩٦٢ .
- حصل على دكتوراه الدولة من جامعة مدريد باسبانيا عام ١٩٧١ .
- تنقل في التدريس بجامعات القاهرة والأزهر ثم استقر في عين شمس .
- عمل أستاذا زائرا بجامعات إسبانيا والمكسيك وصنعاء والبحرين .
- شغل منصب المستشار الثقافي لمصر في إسبانيا ومدير المعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد لمدة خمس سنوات حتى عام ١٩٨٥ .
- عمل عميدا للمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون بمصر .
- اشترك في تأسيس مجلة «فصول» للنقد الأدبي وعمل نائبا لرئيس تحريرها .
- له مؤلفات وترجمات عديدة في الأدب والنقد منها :

ـ نظرية البنائية في النقد الأدبي .
ـ منهج الواقعية في الإبداع الأدبي .
ـ تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي .
ـ علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته .
ـ إنتاج الدلالة الأدبية .



الفلسفة المعاصرة في أوربا

تأليف :
أ. ب بوشنسكي
ترجمة : د. عزت قرني

صدر عن هذه السلســلة

١ـ الحضارة	تأليف : د/ حسين مؤنس
٢ـ إتجاهات الشعر العربي المعاصر	تأليف : د/ إحسان عباس
٣ـ التفكير العلمي	تأليف : د/ فؤاد زكريا
٤ـ الولايات المتحدة والمشرق العربي	تأليف : / أحمد عبدالرحيم مصطفى
٥ـ العلم ومشكلات الإنسان المعاصر	تأليف : د/ زهير الكرمي
٦ـ الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها	تأليف : د/ عزت حجازي
٧ـ الأحلاف والتكتلات في السياسة العالمية	تأليف : / محمد عزيز شكري
٨ـ تراث الإسلام (الجزء الأول)	ترجمة : د/ زهير السمهوري تحقيق وتعليق : د/ شاكر مصطفى مراجعة : د/ فؤاد زكريا
٩ـ أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة	تأليف : د/ نايف خرما
١٠ـ جحا العربي	تأليف : د/ محمد رجب النجار
١١ـ تراث الإسلام (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ حسين مؤنس د/ إحسان العمد مراجعة : د/ فؤاد زكريا
١٢ـ تراث الإسلام (الجزء الثالث)	د. حسين مؤنس د/ إحسان العمد مراجعة : د/ فؤاد زكريا
١٣ـ الملاحة وعلوم البحار عند العرب	تأليف : د/ أنور عبدالعليم
١٤ـ جمالية الفن العربي	تأليف : د/ عفيف بهنسي
١٥ـ الإنسان الحائر بين العلم والخرافة	تأليف : د/ عبدالمحسن صالح
١٦ـ النفط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية	تأليف : د/ محمود عبدالفضيل
١٧ـ الكون والثقوب السوداء	إعداد : رؤوف وصفي مراجعة : زهير الكرمي
١٨ـ الكوميديا والتراجيديا	ترجمة : د/ علي أحمد محمود مراجعة : د/ شوقي السكري د/ علي الراعي
١٩ـ المخرج في المسرح المعاصر	تأليف : / سعد أردش

٢٠ـ التفكير المستقيم والتفكير الأعوج	ترجمة حسن سعيد الكرمي مراجعة : صدقي حطاب
٢١ـ مشكلة إنتاج الغذاء في الوطن العربي	تأليف : د/ محمد على الفرا
٢٢ـ البيئة ومشكلاتها	تأليف : رشيد الحمد د/ محمد سعيد صباريني
٢٣ـ الرق	تأليف : د/ عبدالسلام الترمانيني
٢٤ـ الإبداع في الفن والعلم	تأليف : د/ حسن أحمد عيسى
٢٥ـ المسرح في الوطن العربي	تأليف : د/ علي الراعي
٢٦ـ مصر وفلسطين	تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن
٢٧ـ العلاج النفسي الحديث	تأليف : د/ عبدالستار ابراهيم
٢٨ـ أفريقيا في عصر التحول الإجتماعي	ترجمة : شوقي جلال
٢٩ـ العرب والتحدي	تأليف : د/ محمد عماره
٣٠ـ العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة	تأليف : د/ عزت قرني
٣١ـ الموشحات الأندلسية	تأليف : د/ محمد زكريا عناني
٣٢ـ تكنولوجيا السلوك الإنساني	ترجمة : د/ عبدالقادر يوسف مراجعة : د/ رجا الدريني
٣٣ـ الإنسان والثروات المعدنية	تأليف : د/ محمد فتحي عوض الله
٣٤ـ قضايا أفريقية	تأليف : د/ محمد عبدالغني سعودي
٣٥ـ تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي (١٩٣٠ـ ١٩٧٠)	تأليف : د/ محمد جابر الأنصاري
٣٦ـ الحب في التراث العربي	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله
٣٧ـ المساجد	تأليف : د/ حسين مؤنس
٣٨ـ تكنولوجيا الطاقة البديلة	تأليف : د/ سعود يوسف عياش
٣٩ـ إرتقاء الإنسان	ترجمة : د/ موفق شخاشيرو مراجعة : زهير الكرمي
٤٠ـ الرواية الروسية في القرن التاسع عشر	تأليف : د/ مكارم الغمري
٤١ـ الشعر في السودان	تأليف : د/ عبده بدوي
٤٢ـ دور المشروعات العامة في التنمية الإقتصادية	تأليف : د/ علي خليفة الكواري
٤٣ـ الإسلام في الصين	تأليف : فهمي هويدي
٤٤ـ اتجاهات نظرية في علم الاجتماع	تأليف : د/ عبدالباسط عبدالمعطي

العنوان	المؤلف / المترجم
٤٥ـ حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي	تأليف : د/ محمد رجب النجار
٤٦ـ دعوة إلى الموسيقا	تأليف : د/ يوسف السيسي
٤٧ـ فكرة القانون	ترجمة : سليم الصويص مراجعة : سليم بسيسو
٤٨ـ التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان	تأليف : د/ عبدالمحسن صالح
٤٩ـ صراع القوى العظمى حول القرن الأفريقي	تأليف : صلاح الدين حافظ
٥٠ـ التكنولوجيا الحديثة والتنمية الزراعية	تأليف : د/ محمد عبدالسلام
٥١ـ السينما في الوطن العربي	تأليف : جان ألكسان
٥٢ـ النفط والعلاقات الدولية	تأليف : د/ محمد الرميحي
٥٣ـ البدائية	ترجمة : د/ محمد عصفور
٥٤ـ الحشرات الناقلة للأمراض	تأليف : د/ جليل أبو الحب
٥٥ـ العالم بعد مائتي عام	ترجمة : شوقي جلال
٥٦ـ الإدمان	تأليف : د/ عادل الدمرداش
٥٧ـ البيروقراطية النفطية ومعضلة التنمية	تأليف : د/ أسامة عبدالرحمن
٥٨ـ الوجودية	ترجمة : د/ إمام عبدالفتاح
٥٩ـ العرب أمام تحديات التكنولوجيا	تأليف : د/ انطونيوس كرم
٦٠ـ الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الأول)	تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري
٦١ـ الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الثاني)	تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري
٦٢ـ حكمة الغرب	ترجمة : د/ فؤاد زكريا
٦٣ـ الإسلام والاقتصاد	تأليف : د/ عبدالهادي علي النجار
٦٤ـ صناعة الجوع (خرافة الندرة)	ترجمة : احمد حسان عبدالواحد
٦٥ـ مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية	تأليف : عبدالعزيز بن عبد الجليل
٦٦ـ الإسلام والشعر	تأليف : د/ سامي مكي العاني
٦٧ـ بنو الإنسان	ترجمة : زهير الكرمي
٦٨ـ الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية	تأليف : د/ محمد موفاكو
٦٩ـ ظاهرة العلم الحديث	تأليف : د/ عبدالله العمر
٧٠ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة) القسم االأول	ترجمة : د/ علي حسين حجاج مراجعة : د/ عطيه محمود هنا
٧١ـ الإستيطان الأجنبي في الوطن العربي	تأليف : د/ عبدالمالك خلف التميمي
٧٢ـ حكمة الغرب (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ فؤاد زكريا

٧٣ـ التخطيط للتقدم الإقتصادي والإجتماعي — تأليف : د / مجيد مسعود

٧٤ـ مشاريع الاستيطان اليهودي — تأليف : أمين عبدالله محمود

٧٥ـ التصوير والحياة — تأليف : د / محمد نبهان سويلم

٧٦ـ الموت في الفكر الغربي — ترجمة : كامل يوسف حسين
مراجعة : د / إمام عبدالفتاح

٧٧ـ الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا — تأليف : د / أحمد عتمان

٧٨ـ قضاياالتبعية الإعلامية والثقافية — تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن

٧٩ـ مفاهيم قرآنية — تأليف : د / محمد أحمد خلف الله

٨٠ـ الزواج عند العرب (في الجاهلية والإسلام) — تأليف : د / عبدالسلام الترمانيني

٨١ ـ الأدب اليوغسلافي المعاصر — تأليف : د / جمال الدين سيد محمد

٨٢ ـ تشكيل العقل الحديث — ترجمة : شوقي جلال
مراجعة : صدقي حطاب

٨٣ ـ البيولوجيا ومصير الإنسان — تأليف : د / سعيد الحفار

٨٤ ـ المشكلة السكانية وخرافة المالتوسية — تأليف : د / رمزي زكي

٨٥ ـ دول مجلس التعاون الخليجي ومستويات العمل الدولية — تأليف : د / بدرية العوضي

٨٦ ـ الإنسان وعلم النفس — تأليف : د / عبدالستار ابراهيم

٨٧ ـ في تراثنا العربي الإسلامي — تأليف : د / توفيق الطويل

٨٨ ـ الميكروبات والإنسان — ترجمة : د / عزت شعلان
مراجعة : د / عبدالرزاق العدواني
د / سمير رضوان

٨٩ ـ الإسلام وحقوق الإنسان — تأليف : د/ محمد عماره

٩٠ ـ الغرب والعالم (القسم الأول) — تأليف : كافين رايلي
ترجمة : د/ عبدالوهاب المسيري
د/ هدى حجازي
مراجعة : د / فؤاد زكريا

٩١ ـ تربية اليسر وتخلف التنمية — تأليف : د / عبدالعزيز الجلال

٩٢ ـ عقول المستقبل — ترجمة : د / لطفي فطيم

٩٣ ـ لغة الكيمياء عند الكائنات الحية — تأليف : د / أحمد مدحت إسلام

٩٤ ـ النظام الإعلامي الجديد — تأليف : د / مصطفى المصمودي

العنوان	المؤلف / المترجم
٩٥ ـ تغيّر العالم	تأليف : د/ أنور عبدالملك
٩٦ ـ الصهيونية غير اليهودية	تأليف : ريجينا الشريف
	ترجمة : أحمد عبدالله عبدالعزيز
٩٧ ـ الغرب والعالم (القسم الثاني)	تأليف : كافين رايلي
	ترجمة : د/ عبدالوهاب المسيري، د/ هدى حجازي
	مراجعة : د/ فؤاد زكريا
٩٨ ـ قصة الأنثروبولوجيا	تأليف : د/ حسين فهيم
٩٩ ـ الأطفال مرآة المجتمع	تأليف : د/ محمد عماد الدين إسماعيل
١٠٠ ـ الوراثة والإنسان	تأليف : د/ محمد علي الربيعي
١٠١ ـ الأدب في البرازيل	تأليف : د/ شاكر مصطفى
١٠٢ ـ الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية	تأليف : د/ رشاد الشامي
١٠٣ ـ التنمية في دول مجلس التعاون	تأليف د/ محمد توفيق صادق
١٠٤ ـ العالم الثالث وتحديات البقاء	تأليف جاك لوب
	ترجمة : أحمد فؤاد بلبع
١٠٥ ـ المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي	تأليف : د/ إبراهيم عبد الله غلوم
١٠٦ ـ «المتلاعبون بالعقول»	تأليف : هربرت . أ . شيللر
	ترجمة : عبدالسلام رضوان
١٠٧ ـ الشركات عابرة القومية	تأليف : د/ محمد السيد سعيد
١٠٨ ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة) (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ علي حسين حجاج
	مراجعة : د/ عطية محمود هنا
١٠٩ ـ العملية الإبداعية في فن التصوير	تأليف : د/ شاكر عبدالحميد
١١٠ ـ مفاهيم نقدية	ترجمة : د/ محمد عصفور
١١١ ـ قلق الموت	تأليف : د/ أحمد محمد عبدالخالق
١١٢ ـ العلم والمشتغلون بالبحث العلمي في المجتمع الحديث	تأليف : د/ جون . ب . ديكنسون
	ترجمة : شعبة الترجمة باليونسكو
١١٣ ـ الفكر التربوي العربي الحديث	تأليف : د/ سعيد إسماعيل علي
١١٤ ـ الرياضيات في حياتنا	ترجمة : د/ فاطمة عبدالقادر الما

١٣١ ـ مقدمة لتاريخ الفكر العلمي في الاسلام — تأليف : د/ أحمد سليم سعيدان

١٣٢ ـ أوروبا والتخلف في أفريقيا — تأليف : د/ والتر رودني
ترجمة : د/ أحمد القصير
مراجعة : د/ إبراهيم عثمان

١٣٣ ـ العالم المعاصر والصراعات الدولية — تأليف : د/ عبدالخالق عبدالله

١٣٤ ـ العلم في منظوره الجديد — تأليف : روبرت م . اغروس / جورج ن. ستانسيو
ترجمة : د/ كمال خلايلي

١٣٥ ـ العرب واليونسكو — تأليف : د/ حسن نافعة

١٣٦ ـ اليابانيون — تأليف : إدوين رايشاور
ترجمة : ليلى الجبالي
مراجعة : شوقي جلال

١٣٧ ـ الاتجاهات التعصبية — تأليف : د/ معتز سيد عبدالله

١٣٨ ـ أدب الرحلات — تأليف : د/ حسين فهيم

١٣٩ ـ المسلمون والاستعمار الاوروبي لأفريقيا — تأليف : عبدالله عبدالرزاق ابراهيم

١٤٠ ـ الانسان بين الجوهر والمظهر (نتملك أو نكون) — تأليف : إريك فروم
ترجمة : سعد زهران
مراجعة : د/ لطفي فطيم

١٤١ ـ الأدب اللاتيني (ودوره الحضاري) — تأليف : د/ أحمد عتمان

١٤٢ ـ مستقبلنا المشترك — إعداد : اللجنة العالمية للبيئة والتنمية
ترجمة : محمد كامل عارف
مراجعة : علي حسين حجاج

١٤٣ ـ الريف في الرواية العربية — تأليف : د/ محمد حسن عبدالله

١٤٤ ـ الإبداع العام والخاص — تأليف : الكسندرو روشكا
ترجمة : د/ غسان عبدالحي أبو فخر

١٤٥ ـ سيكولوجية اللغة والمرض العقلي — تأليف : د/ جمعة سيد يوسف

١٤٦ ـ حياة الوعي الفني (دراسات في تاريخ الصورة الفنية) — تأليف : غيورغي غانشف
ترجمة : د/ نوفل نيوف
مراجعة : د/ سعد مصلوح

١٤٧ ـ الرأسمالية تجدد نفسها — تأليف : د/ فؤاد مُرسي

١٤٨ ـ علم الأحياء والأيديولوجيا والطبيعة البشرية	تأليف : ستيفن روز وآخرين
	ترجمة : د/ مصطفى إبراهيم فهمي
	مراجعة : د/ محمد عصفور
١٤٩ ـ ماهية الحروب الصليبية	تأليف : د/ قاسم عبده قاسم
١٥٠ ـ حاجات الإنسان الأساسية في الوطن العربي	(برنامج الأمم المتحدة للبيئة)
«الجوانب البيئية والتكنولوجيات والسياسات»	ترجمة : عبد السلام رضوان
١٥١ ـ تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية	تأليف : د/ شوقي عبد القوي عثمان
١٥٢ ـ التلوث مشكلة العصر	تأليف : د/ أحمد مدحت إسلام

(ظهر هذا العدد في أغسطس ١٩٩٠، وانقطعت السلسلة بسبب العدوان الغاشم، ثم استؤنفت في شهر سبتمبر ١٩٩١ بالعدد ١٥٣)

١٥٣ ـ الكويت والتنمية الثقافية العربية	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله
١٥٤ ـ النقطة المتحولة : أربعون عاما في	تأليف : بيتر بروك
استكشاف المسرح	ترجمة : فاروق عبدالقادر
١٥٥ ـ مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي	تأليف : د/ مكارم الغمري
١٥٦ ـ الفصامي : كيف نفهمه ونساعده،	تأليف : سيلفانو آرتي
دليل للأسرة والأصدقاء	ترجمة : د/ عاطف أحمد
١٥٧ ـ الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي	تأليف : د/ زينات البيطار
١٥٨ ـ مستقبل النظام العربي بعد ازمة الخليج	تأليف : د/ محمد السيد سعيد
١٥٩ ـ فكرة الزمان عبر التاريخ	ترجمة : فؤاد كامل عبدالعزيز
	مراجعة : شوقي جلال
١٦٠ ـ إرتقاء القيم (دراسة نفسية)	تأليف : د/ عبداللطيف محمد خليفة
١٦١ ـ أمراض الفقر	تأليف : د/ فيليب عطية
(المشكلات الصحية في العالم الثالث)	
١٦٢ ـ القومية في موسيقا القرن العشرين	تأليف : د/ سمحة الخولي
١٦٣ ـ أسرار النوم	تأليف : الكسندر بوربلي
	ترجمة : د/ أحمد عبدالعزيز سلامة

سلسلة عالم المعرفة

عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ دولة الكويت ـ وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير عام ١٩٧٨ .

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارىء بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة. ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفاً وترجمة :

١ ـ الدراسات الإنسانية : تاريخ ـ فلسفة ـ أدب الرحلات ـ الدراسات الحضارية ـ تاريخ الافكار.

٢ ـ العلوم الاجتماعية : اجتماع ـ اقتصاد ـ سياسة ـ علم نفس ـ جغرافيا ـ تخطيط ـ دراسات استراتيجية ـ مستقبليات .

٣ ـ الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي ـ الآداب العالمية ـ علم اللغة .

٤ ـ الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن ـ المسرح ـ الموسيقا ـ الفنون التشكيلية والفنون الشعبية .

٥ ـ الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء، كيمياء، علم الحياة، فلك) ـ الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم) والدراسات التكنولوجية . أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية ـ المترجمة أو المؤلفة ـ من شعر وقصة ومسرحية فأمر غير وارد في الوقت الحالي .

وتحرص سلسلة عالم المعرفة على ان تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر.

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع / المؤلف أو المترجم ـ تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف دينار كويتي ، وللمترجم مكافأة بمعدل خمسة عشر فلسا عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي أو تسعمائة دينار أيهما أكثر بالإضافة إلى مائة وخمسين دينارا كويتياً مقابل تقديم المخطوطة ـ المؤلفة و المترجمة ـ من نسختين مطبوعة على الآلة الكاتبة .



الاشتراك السنوي : وهو مقصور على الفئات التالية :

● المؤسسات والهيئات داخل الكويت	١٠	دنانير كويتية
● المؤسسات والهيئات في الوطن العربي	١٢	ديناراً كويتيا
● المؤسسات والهيئات خارج الوطن العربي	٨٠	دولارا أمريكيا
● الأفراد خارج الوطن العربي	٤٠	دولارا أميركيا

الاشتراكات :

ترسل باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص . ب : ٢٣٩٩٦ الصفاة/ الكويت ـ 13100

برقيا : ثقف ـ تلكس : ٤٤٥٥٤ TLX. NO. 44554 NCCAL

فاكسميلي : ٤٨٧٣٦٩٤

طبع من هذا الكتاب أربعون ألف نسخة

مطابع السياسة ـ الكويت

هـذا الكتاب

تستقي كلمة خطاب ، الداخلة في بنية البلاغة الجديدة ، مشروعيتها من طبيعة تصور المادة التي تعالجها ، والسياق الذي تندرج فيه لأن الخطاب البلاغي المعاصر، في جميع الثقافات الحية ، يتجه إلى اكتساب صيغة كلية شاملة ، تغطي النص بأكمله ، من منظور علمي متحرك . فبقدر مايتولد في الخطاب الإبداعي من أنساق إنسانية وجمالية ، وما تسفر عنه علوم الإنسان المتنامية من معرفة بعالمه ، فإن الخطاب البلاغي لا مناص له من أن يسبح فوقها ويقتنص أشكالها .

وإذا كان تجديد المصطلحات هو الذي يعكس حركة التطور ويضبط إيقاع المعرفة فإنه أشد إلحاحا بالنسبة لأفقنا في الفكر العربي ، إذ يمثل ضرورة منهجية لكسر طوق البحوث التاريخية وتأصيل أنماط العلوم التي رسختها الألسنية الشعرية والأسلوبية بما أدت إليه من تجديد مفاهيم البلاغة ، حتى تقوى على التقاط الأبنية النصية وتحليلها بتقنيات محدثة .

وبهذا تتعادل بلاغة الخطاب مع علم النص لتكوين مقاربة متجددة لأجناس الخطاب الإبداعي وشروطها التداولية .

سعر النسخة

الكويت	٧٥٠ فلس	ليبيا	دينار واحد	اليمن	٨٠٠ فلس
السعودية	١٢ ريال	المغرب	١٥ درهما	السودان	١٠ جنيهات
الأردن	دينار واحد	تونس	دينار ونصف	البحرين	دينار واحد
سوريا	٥٠ ليرة	الجزائر	٢٠ دينارا	قطر	١٠ ريالات
لبنان	٧٥٠ ليرة	مصر	جنيهان	عمان	ريال واحد
				الامارات المتحدة	١٠ ريالات